Revista de cine

Junio 2004 - 4.5€

46

NOSFERATU

MARC RECHA
al desnudo

Dirección:

DONOSTIA KULTURA

Equipo de redacción:
Donostia Kultura,
Peio Aldazabal,
Jesús Angulo,
Txema Muñoz,
Lucía Olaciregui,
Carlos J. Plaza,
Antonio Santamarina
y Sara Torres

Fuentes iconográficas:
Lucía Faraig,
Donostia Kultura
y José Luis Rado

Traducciones: Bitez

Diseño, maquetación,
portada,
digitalización de
imágenes y arte final:
Ytantos

prime: Gráficas ORVY
(Lasarte)

Dep. Leg: SS-733-89
I.: 1131-93722-00046

ratu es una publicación de
Donostia Kultura
a de la Constitución, 1
20003 DONOSTIA
SAN SEBASTIÁN
lo.: +34 943 48 11 57
Fax: +34 943 43 06 21
E-mail:
_cinema@donostia.org

Foto de portada:
Lucía Faraig

DISTRIBUYE
PAIDÓS

iano Cubí, 92 - 08021
BARCELONA
Tfno.: 93 241 92 50

Revista de cine

NOSFERATU

índice

4. Acróstico incompleto dedicado a Marc Recha
Joaquim Jordà

7. Entrevista
Nuria Vidal

27. Unos años más tarde
Los cortometrajes de Marc Recha
Carlos J. Plaza

32. El cielo sube
Jesús Angulo

40. L'arbre de les cireres
El peso y el paso del tiempo
Quim Casas

46. Pau i el seu germá
Jordi Batlle Caminal

51. Les mans buides
Fronteras y residuos de un presente esquizofrénico
Àngel Quintana

57. Carta abierta a Marc Recha
a partir de algunos textos sobre sus películas
Carlos Losilla

60. Filmografía
Carlos J. Plaza

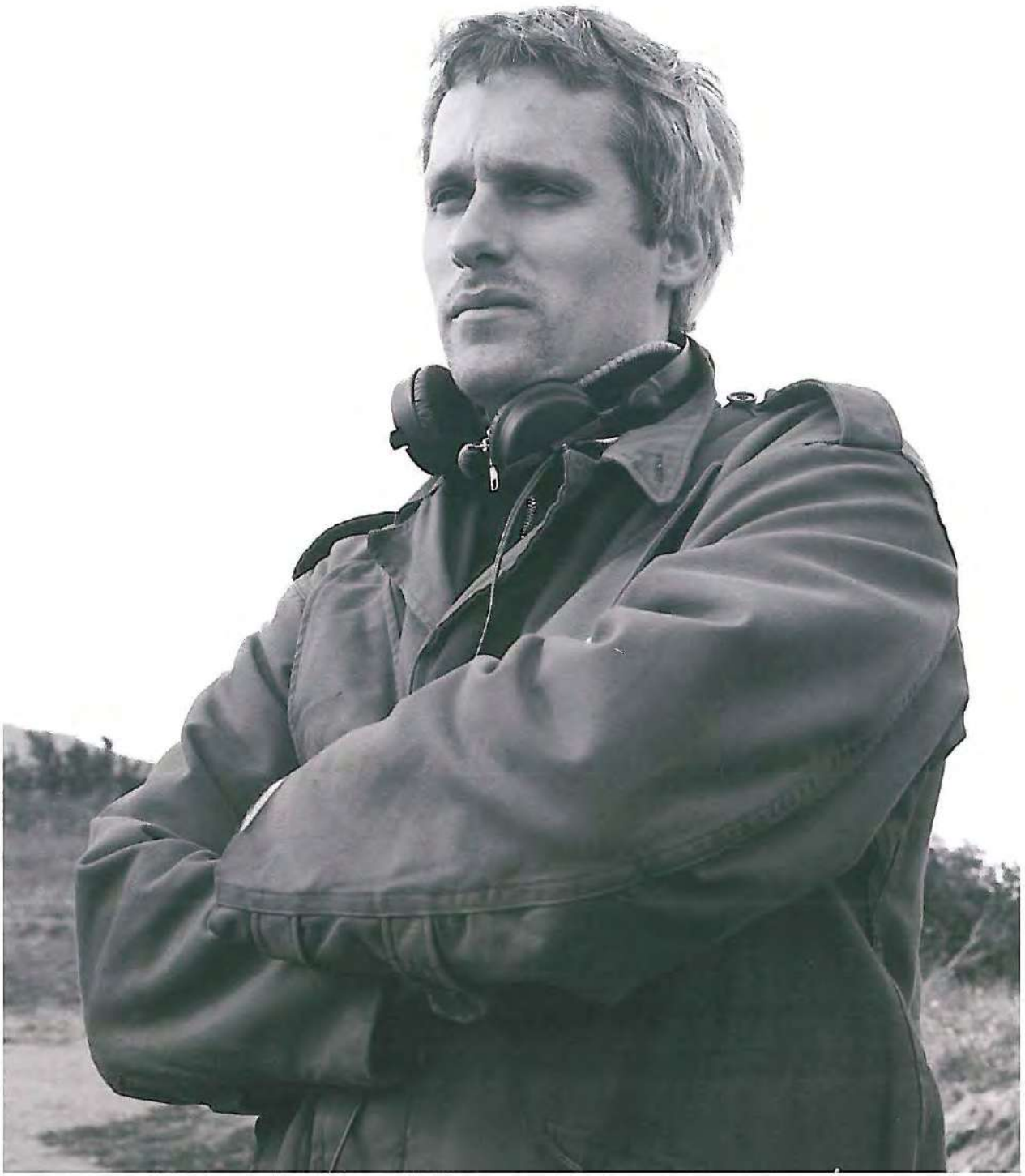
63. Abstracts

65. Índices
Índice filmográfico
Índice onomástico

Acróstico incompleto
dedicado a Marc Recha

Joaquim Jordà

Askotan izenak ez du ezer esan nahi. Beste zenbaitetan, berriz, gauza asko esan nahi dezake, zure ikuspegiaren arabera. Fernando de Rojas akrostikoak, adibidez, La Celestina obraren egileak noiz idatzi zuen jakiteko balio izan zuen; Marc Recharenak, berriz, bere irudira harbilketa originala bezain irudokitzailea egiteko.



© Lucía Faraig

M de Mirada. El cine es una mirada sobre lo que entendemos como real, que pasa a través del objetivo de una cámara e impresiona una película. Y el cineasta es el A y la Z de ese proceso. Aquél que lanza la mirada y que la recoge. En ocasiones esa mirada se dirige sobre lo real sin mediaciones aparentes (aunque haberlas haylas): en tal caso nos hallamos en el campo del llamado "documental". O también puede hacerlo (las más de las veces) a través de determinadas mediaciones: un texto, unos actores y unos decorados, por ejemplo. Nos hallamos entonces en el campo de la "ficción". Son dos líneas aparentemente paralelas, abiertas desde el principio del cine por los hermanos Lumière, la primera, y por Georges Méliès la segunda. Su oposición es más aparente que real. Godard, que lo ha dicho casi todo sobre el cine (y casi todo bastante bien), dijo de Méliès que era un documentalista que filmaba espectáculos de magia. La cita no es exacta, pero su sentido sí. Y Truffaut filmó, en una de sus últimas películas cuyo título ahora no recuerdo y que se desarrollaba en la Francia ocupada por los nazis, los entresijos de un rodaje (1): lo representó (cine de la representación) y lo documentó (cine documental). Pero en ambos casos, trátese de la apariencia de lo real o de la representación de esa apariencia, es fundamental la mirada. Si un cineasta carece de mirada, su trabajo como director se reduce a la mera ilustración, a colorear y dotar de movimiento las viñetas del guión. O a hacer un reportaje más o menos interesante, si trabaja en el campo del documental.

En el cine español no abundan las miradas personales e inconfundibles. Marc Recha posee una de ellas, una mirada directa, y a la vez fronteriza, con una excelente y muy física dirección de actores, por una parte, y una muy vigilante atención a la creación del clima adecuado a cada plano, por otra. Marc Recha es un director que sabe trabajar el *off* auditivo de cada escena y, cosa muy excepcional, sugerir el *off* visual. Marc Recha consigue, a medida que su filmografía avanza, romper el corsé del texto, sugerir lo que no está escrito, aprovechar el azar que depara cada incidente del rodaje. Marc Recha aposenta un pie a cada lado de la línea fronteriza que separa la ficción del documental, y tengo muchas ganas de verle, y oírle, en su próximo proyecto, patrocinado por el *Master* de Documental de la Pompeu Fabra.

A de Autodidacta. El cine es un arte hecho de imágenes y de sonidos. Y su práctica un ejercicio visual y narrativo. A mirar, al igual que a narrar, no se aprende. Ambos dones se poseen desde la infancia, desde siempre. Al cuentacuentos de Djema el Fna de Marraquech nadie le enseñó a hacerlo, lo llevaba dentro, pero sí mejoró su técnica oyendo los relatos de sus compañeros. Un ejercicio que propongo en ocasiones a los estudiantes de la Pompeu Fabra es que relaten las peripecias de la más anodina de sus jornadas. Unos pocos saben valorizarlas, a través de los mil recursos que posee el narrador, los silencios, las pausas, la ordenación no necesariamente cronológica de los hechos, sin excluir la mentira bien dicha. La mayoría las convierten en la más tediosa de las crónicas. El narrador *voyeur* nace, pero lo que sí cabe es educar y perfeccionar su don, convertirlo en instrumento idóneo para la propia sensibilidad. El cineasta debe educarse y debe aprender. De la poesía y de la música, el ritmo y el valor de los sonidos. De la narrativa, la estructura del relato. De la dramaturgia, la composición de los personajes. De la escultura, la relación dinámica entre el espacio vacío y el espacio lleno, el movimiento de la inmovilidad. De la pintura, la composición y el sentido del color. De la arquitectura, el valor funcional y decorativo y la expresividad de las estructuras. De la historia, en fin, una aproximación a la comprensión del mundo y de la sociedad. Y de la historia del cine, de la frecuentación de las filmotecas, la búsqueda y la asimilación de los propios modelos, de los que cabe injertar en la sensibilidad personal, en el modo de mirar de cada uno de nosotros. Porque nadie posee miradas omnicomprensivas, sólo miradas parciales. A todo esto se le llama aprendizaje y es un aprendizaje que dura toda la vida y que empieza al nacer. Con la primera mirada, velada y borrosa, al salir del útero materno, o tal vez incluso antes, con la rememoración sensorial de las vivencias acumuladas en él. Nada de esto se aprende en las universidades o en las escuelas de cine, pero sí pueden ayudar a buscar y a localizar con mayor facilidad los ficheros imaginarios, la guía turística de un itinerario mental.

Marc Recha es un autodidacta, licenciado en las filmotecas y en el manejo de la cámara desde la adolescencia, que inventa día a día su propio itinerario cultural. Esto supone riesgos y vacíos, pero permite también, y no es poco, la euforia creativa del descubridor, sin mapas previos, de un territorio virgen, subjetivamente virgen, donde acampar provisionalmente hasta emprender una nueva exploración.

R de Renoir, de Rossellini... y de Ruyra, pero también de Marcel Hanoun, de Iosseliani, de Tati, de... En el momento actual de la historia del cine, un momento fundamentalmente crítico, la reflexión sobre su pasado, sobre su historia, es más imprescindible que nunca. La vieja y confortable máxima *"No se busca, se encuentra"* se ha hecho inoperante. Digamos que ya todo se ha repetido hasta la saciedad, que la narración televisiva ha degradado los esquemas tradicionales, y que la actividad más actual es reflexionar sobre lo que ya se ha hecho. El agrimensor sustituye necesariamente al explorador. Reflexionar es la actividad idónea de unos tiempos de crisis, que tal vez presagien el desenlace final, el retorno al caos, o se metamorfoseen en un nuevo renacimiento, absolutamente impredecible. En términos literarios, el vehículo más adecuado sería el ensayo, el género con que Montaigne marcó el paso de la Edad Media a la Moderna, al Renacimiento. Y tal vez lo sea también para el cine. O, por lo menos, es el marco en que yo me sitúo.

¿Y Marc Recha? Creo que su zona de carga y descarga formal y temática es muy amplia, pero variable según períodos, películas y circunstancias. Es un cineasta voraz, aunque convencido de que sabe guardar la línea, y asimilar únicamente lo que le interesa y desprenderse del resto. Es muy posible que mantenga algo del hiperjansenismo de Marcel Hanoun, a quien frecuentó en su adolescencia, si bien creo que más como actitud ética que estética. Inevitable también, como en casi todos los cineastas de pro, el peso de Renoir y Rossellini, de sus miradas francas y abiertas, y al mismo tiempo, astutas y selectivas, sobre la realidad. Y en su última película, me ha parecido percibir ecos de un cineasta más desconocido, pero genial: el georgiano, afincado en Francia, Iosseliani. Pero aquí concluyo esta lista, carezco de mentalidad de detective.

C de Cataluña. Marc Recha es un cineasta catalán, probablemente el único capaz de llevar el sustantivo, la calidad de cineasta, al gentilicio, la catalanidad. Cuando la Generalitat sea consciente de este hecho, deberá financiar por completo sus películas. En Cataluña existe algún cineasta barcelonés, y algunos catalanes que se llaman cineastas. Pero Marc Recha es un caso único. Dentro de las fronteras urbanas de Barcelona se siente mal, y cuando las rueda no consigue sus mejores momentos. Para alcanzar la plenitud de su *savoir faire*, necesita acercarse a la periferia, a los suburbios. Y va ganando cuanto más se aleja, porque Marc Recha es uno de los pocos directores que sabe filmar el campo sin convertirlo en un paisaje de "belén". Digo mal: el campo que ya no es campo, y que no sabe muy bien lo que es: sembrados que fueron sembrados, edificios a medio construir y a medio derribar. Sus fronteras, excluyendo la metropolitana que sólo le interesa como punto de fuga inicial, son muy amplias y abarcan la Gran Cataluña, de Alicante al Rosselló.

El acróstico no terminaba aquí, tenía iniciales en reserva. Por ejemplo:

R de Rapacidad.

E de Experiencia.

C de Cinefilia.

H de Hijo: familia, relaciones familiares.

A de Autor.

Pero el tiempo y el espacio no me han dado para más.

Un abrazo, Marc. Como el resto del libro no supere estas páginas, vas dado...

NOTA

1. El autor se refiere a **El último metro** (*Le dernier metro*, 1980), película que, en realidad se centra en el mundo del teatro y no en el del cine (Nota de la Redacción).

Entrevista

Nuria Vidal

Altxamenduak kontzepta zaharkitua dirudi gaur egun. Hala ere, Marc Recharen kasuan baliteke hitza izatea bere bizitza eta bere lana ondoen definitzen duena. Zintzotasunean eta egiazkotasun pertsonalean eta profesionalean oinarritutako altxamendua, aldi berean, edozein gizakiri eta edozein artistari eragiten dioten kontraesanez betea, ordea.

© Lucía Faraig

Foto de rodaje de **Pau i el seu germà**

Contextualizar. Esta palabra le gusta mucho a Marc Recha. La usa continuamente para colocar las experiencias de su vida en el contexto preciso. También yo quiero contextualizar esta entrevista, la tercera o cuarta entrevista larga que hago a Marc Recha desde que le conocí hace ya catorce años.

Marc vino a mi casa el miércoles 10 de marzo del año 2004. Es importante señalarlo porque algunas de las cosas de las que hablamos, concretamente de la política de nuestro país sumido en ese momento en una campaña electoral agobiante, cambiaron radicalmente tan sólo veinticuatro horas después, cuando toda España se despertó con el horror de la matanza

de la estación de Atocha en Madrid. Probablemente la entrevista habría sido muy distinta si la hubiéramos hecho el viernes y aún más distinta si la hubiéramos hecho después de la victoria de las fuerzas de izquierdas en las elecciones del 14 de marzo.

Por tanto contextualicemos esta charla de amigos que se conocen bien en ese día en concreto. Marc llegó a las once de la mañana, se sentó ante el magnetofón y no paró de hablar en casi cuatro horas. Me contó cosas que ya sabía y cosas, muchas, que yo no conocía. Habló de su madre, de sus hermanos, de su infancia. Habló de cine, de sus películas, sus gustos. Habló de proyectos e ideas. Y poco a poco fui descubriendo en ese Marc abierto y tranquilo, que no paraba de beber agua -*"he dejado el alcohol una temporada"*, me confesó-, una persona distinta, oculta bajo una idea de él forjada en los medios de comunicación.

Esta entrevista recoge de forma fiel lo que se dijo esa mañana de primavera en una casa del barrio del Guinardó de Barcelona, un barrio que es uno de los favoritos de Marc: *"siempre me ha gustado mucho este barrio, si no fueran tan caras las casas de alquiler, quizás podría vivir aquí"*. Porque Marc vive en una vieja casita alquilada en un pequeño pueblo cerca de Vic.

Marc Recha: Hace más de tres años que vivimos allí, pero está muy mal acondicionada, no hay calefacción, los vidrios son muy delgados. Hace más frío dentro que fuera. Llucia *(Llucia es su compañera)*, por historias de trabajo, está más tiempo en Barcelona que en casa. El otro día hablamos de que teníamos que buscar algo en otro sitio más templado. Una casa acondicionada, ¿pero dónde?

Nosferatu: ¿Volverías a Barcelona?

Marc Recha: El problema es que todo está carísimo. Yo me acuerdo de que hace unos años podías alquilar un piso tranquilamente, no hacía falta comprarlo. Los alquileres prácticamente han desaparecido y no entiendo por qué es necesario comprarse una casa cuando la vida da mil vueltas y hoy estás aquí y mañana en otro sitio. Nos gustaría encontrar algo en Barcelona o alrededores, pero no en el centro. Por aquí o en Gracia que son barrios más silenciosos. No soporto el ruido. En casa no se oye nada. Sólo oyes a los pájaros revoloteando por el tejado o un gato que se come un pájaro. Entonces sí, hay una carnicería impresionante. No se oye nada más. En la ciudad siempre hay ruidos de algún tipo.

(Después de esta introducción "casera", empezamos la entrevista hablando de la razón que la provocó: el ciclo que le dedicaba la revista *Nosferatu*, y su vinculación con Donostia que pasa, entre otras cosas, por una amistad muy especial con Ramón Etxezarreta, concejal de cultura del ayuntamiento de San Sebastián.)

Marc Recha: Conocí a Ramón Etxezarreta a través de Eulàlia Ramon en Nantes. Nos entendimos enseguida, empezamos a decir tonterías desde el primer momento, los dos, sin que yo supiera quién era. Eulàlia me daba codazos y me advertía *"que está amenazado, no le digas eso"*, pero yo seguía. Es un personaje extraordinario con un sentido del humor increíble. Es un hombre que en su situación le da la vuelta a todo. No sé cómo lo hace, pero de todo hace una situación vivible.

(Era lógico que de aquí pasáramos a hablar de política, sobre todo teniendo en cuenta el momento en que estábamos, en plena campaña electoral.)

Marc Recha: Nunca he sentido hacia Esquerra Republicana de Catalunya (ERC) una total adhesión, ni siquiera con la Esquerra Republicana de los años treinta, que siempre me ha parecido muy interesante. Yo personalmente estoy más cerca de posiciones libertarias. Pero sí, es cierto que hay cosas, sobre todo de la Esquerra de los años treinta, que me parecen muy bien. En aquella época hubo gente de la CNT (Confederación Nacional del Trabajo) que coqueteó con Esquerra. No hay que olvidar que en la CNT de entonces había más de medio millón de afiliados. Era el sindicato mayoritario en Cataluña y ERC gobernaba con una mayoría muy amplia. El PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña) no existía. Siempre he tenido una cierta simpatía por esa ERC. Ellos y la CNT representaban una base social importante. En España estaba el PSOE. En Cataluña, Esquerra y la CNT. Y me gustaron más cuando entraron Josep Lluis Carod-Rovira y Josep Bargalló. Los conocí a través de Ramón Barnils. Por eso todo lo que pasó con las conversaciones con ETA me supo muy mal. Yo creo que todo el mundo puede hablar. ¿Qué haríamos sin diálogo? Pero es cierto que las cuestiones de estado y de política institucional se tienen que hacer con una prudencia enorme y con mucha discreción. Lo peor fue el asunto de la filtración, quién la hizo, cuándo, por qué... No soporto la marrullería, llegar a institucionalizar la mentira descarada que es lo que han hecho los del PP. Aceptas que en la clase política haya un cierto margen de mentira por cuestiones de estado, eso lo puedo entender, aunque no lo comparta. Pero no la manipulación descarada del PP. La perversión del lenguaje. Por eso en estos momentos creo que hay que apoyar a Esquerra, pero sobre todo tenemos que apoyar al Tripartito en Cataluña. Llega un momento en que o haces piña con los demás o te arrasan. Si el problema hubiera surgido con los socialis-

tas o con Iniciativa per Catalunya, también habría que arrimar el hombro.

Nosferatu: ¿Crees que Cataluña tiene una forma distinta de entender la política?

Marc Recha: Creo que hay una diferencia abismal entre lo que se plantea la sociedad que vive en Cataluña y lo que pasa en otros sitios del estado. Aquí se hacen debates en televisión, hay una diversidad en los medios de comunicación, la gente habla, se entiende, se discute. Hay cinco partidos que cuentan. Te vas a algunos lugares de España y el panorama es de una pobreza extraordinaria. Sólo hay dos posibilidades.

Nosferatu: ¿Qué tipo de sociedad te gustaría que hubiera?

Marc Recha: Yo no soy un demócrata convencional. Creo que todo es más complejo. Estoy más cerca de las posturas libertarias anarquistas, me siento alejado de ese concepto tan relativo de justicia que la oficialidad impone. Pienso que Europa puede aspirar a otra cosa, a una visión más humanista de la realidad, con un sentido de progreso. Los estados-nación están llamados a desaparecer. La Europa del futuro es la Europa de los pueblos aglutinados en torno a las ciudades. Creo que terminaremos volviendo a un cierto concepto de distribución territorial de la antigüedad. Y de hecho los movimientos más brutales de represión de los estados centralistas son contra esta idea, porque tienen miedo de perder el poder y atacan agresivamente contra lo que les puede restar control. Esto provoca un rechazo hacia la política en buena parte de la gente joven, aunque creo que en Cataluña ese rechazo es menor, porque hay más tolerancia y más participación. Hace pocos días vi un debate en TV3 en el que intervenía uno de los contertulios habituales de la COPE y estaba asombrado. Decía: *"ustedes son de otra manera, porque esto que estamos haciendo aquí, de hablar todos con todos, en Madrid es imposible"*.

L'Hospitalet

Nosferatu: Volvamos a ti. ¿Cuándo y dónde naces?

Marc Recha: Nací el 18 de octubre de 1970 en L'Hospitalet, en el barrio de Can Serra, en una especie de clínica que había en la Rambla de L'Hospitalet que se llamaba Cal Gajo y que ya no existe. Hace dos o tres años pasé y ya no estaba. En su lugar han hecho un bloque enorme de pisos. La verdad es que me dolió comprobar que ya no existía, porque pensé: *"ya no le puedo enseñar a nadie donde nací"*.

Nosferatu: ¿Hasta cuándo viviste en L'Hospitalet?

Marc Recha: Hasta los diecisiete años. Cuando me concedieron la beca de la Generalitat para estancias en el extranjeros que daba el Departament de Cultura. No me acuerdo ni cómo me entere ni cómo la conseguí. La cuestión es que fui al Departament de Cultura y solicité la beca. Había hecho ya un corto en 35 mm.

Nosferatu: Desde que naces hasta que te dan la beca, ¿qué pasa?

Marc Recha: No sé. Vivíamos con mi madre, Àngels, nunca le llamábamos mamá, era simplemente Àngels. Ella se enfadaba y quería que le llamáramos mamá, pero nosotros siempre la llamamos por su nombre. Al principio éramos los tres hermanos, Pau, David y yo. En el año 1982 nació Mar, mi hermana, cuando volvimos de vivir en una especie de comuna en Santa Eulàlia de Riuprimer y Tavertet. Un mes antes de parir, Àngels decidió que quería que naciera en L'Hospitalet y volvimos.

Nosferatu: ¿Dónde estudiaste?

Marc Recha: Íbamos a la escuela de mi abuelo. Era una escuela muy progresista donde se hablaba en catalán. Entonces era privada, pero no pararon hasta conseguir que fuera pública. Había gente muy distinta, de muchas clases sociales. Tenía una enseñanza muy progresista, con gente vinculada al PSUC. En casa siempre hubo mucha gente vinculada al PSUC. No se puede decir que la enseñanza fuera comunista, pero sí con un espíritu muy abierto que seguía las enseñanzas de Montesori y de Ferrer i Guàrdia de la época de la República. Mi abuelo, con todo y ser católico y bastante conservador, tenía unas ideas muy avanzadas en cuanto a la enseñanza. No había muchas escuelas así y menos en L'Hospitalet. A nosotros en el barrio nos llamaban polacos, porque hablábamos en catalán cuando casi todo el mundo era castellano parlante. De todos los amigos que teníamos en Can Serra, sólo había uno que hablara en catalán. Los demás eran castellano parlantes.

Nosferatu: Era lógico en una ciudad como L'Hospitalet.

Marc Recha: Había mucha gente progresista, se hacía un trabajo de fondo importante, de tendencias comunistas, socialistas y libertarias a través de las asociaciones de vecinos. Yo recuerdo movidas fuertes por temas cívicos como el agua, por los parques, la vivienda, la escolarización, la integración, la normalización de la lengua catalana. A veces pienso dónde ha ido a parar toda esa lucha. Algo del sustrato de tolerancia de este país quizás viene de esas luchas, pero también ves mucha gente que tiene hijos de quince o veinte años, que van con banderas españolas en el chándal, no es que sean futuros votantes del PP, es que son simplemente intolerantes y mal educados.

Nosferatu: ¿Mantienes contacto con el barrio?

Marc Recha: No, casi nada. Àngels ha trabajado muchos años de maestra en Bellvitge y después en Cornellà y a través de ella sé como ha evolucionado el barrio. Trabaja con gente especialmente conflictiva, grupos desestructurados en plan bestia, con problemas realmente graves. Desde una chica que puede sentirse gordita y se tira por el balcón o el marroquí al que, por ser moro, le machacan y le dan una paliza. Y eso pasa ahora. Como tengo parte de la familia que se dedica a la enseñanza sé que la situación es muy difícil en estos barrios.

Nosferatu: Pero eso no es una prerrogativa de L'Hospitalet, pasa en otros sitios.

Marc Recha: Hemos acabado cayendo en un fenómeno que me preocupa mucho. Hemos llegado a la marginación a través de la exclusión de unos determinados grupos de la sociedad. Es el efecto *banlieu* parisino. Es un hecho. Te vas a Bellvitge y ya es así, pero dentro de diez años será muy difícil incluso ir. Pasa igual en Marsella o Valencia. Es algo global que tiene que ver con el capitalismo y una forma de entender el mundo. Lo más preocupante es que se trata de un tipo de gente que no cambiará, que nunca tendrá acceso a la cultura ni a nada. Gracias a los complejos comerciales y los multicines se apuntan a las *nikes* y al chándal y ya ni siquiera van a la ciudad, viven en auténticos guetos. Su única ventana al exterior pasa por el mundo de las imágenes y las imágenes llegan por la tele, y la tele inventa una realidad que es la que se supone que nos gustaría tener. Y esa realidad es mentira, es un engaño monumental. O te enfrentas a la realidad en la que vives, o si te escondes y sólo ves la tele, entras en un túnel de irrealidad de dimensiones extraordinarias y peligrosas. Y no hablo del incivismo de los adolescentes, a los quince años eso forma parte de la vida. El problema es cuando se prolonga y se va creando un estado de intolerancia que se transmite de padres a hijos. Se va perdiendo un pensamiento de cierto matiz humanista. Ya sabemos que no ha existido casi nunca mayoritariamente. Incluso en las sociedades mitificadas de los años treinta tampoco existía masivamente, pero había una cierta voluntad de articular algunas cosas. Ahora todo se reduce a que cada cuatro años se acuerdan de ti para que les des el voto y se ha acabado. Y eso es peligroso. Porque el tejido social es muy importante, se ha de cuidar como un jardín. La sociedad no es la que presenta la televisión en la que todo el mundo tiene entre quince y veinticinco años. No, la sociedad hay que verla de una forma transversal en la que conviven gente de ochenta y nueve años con gente de cuatro. Todos estamos relacionados. Si no hay una comunicación intergeneracional, la especie no funciona, se hunde, porque se pierden los valores humanos como el respeto, el amor, o el aprendizaje.

Nosferatu: Viniendo de una familia de maestros, ¿cómo es que no estudiaste nada?

Marc Recha: Siempre he tenido alergia compulsiva a cualquier tipo de compromiso delante de las páginas. Es algo que todavía arrastro y no he podido superar. El solo hecho de ir a la escuela me producía alergia. No me acuerdo de nada de lo que estudié allí. Los tres hermanos somos iguales. Mar es más estudiosa, ella sí ha hecho una carrera. Es muy distinta, de otra generación. Pero los tres hermanos teníamos alergia al estudio, a cualquier estudio. Me acuerdo de que cuando nos fuimos a vivir al campo y me tuve que sacar el carné de conducir pasé una auténtica tortura.

Nosferatu: ¿Cómo lo vivía tu madre?

Marc Recha: Àngels no se metía con nosotros, porque veía que potenciábamos otras cosas. En casa nunca hubo presión para estudiar. Incluso en la escuela, no nos presionaban. Yo la verdad es que no creo haber aprendido muchas cosas en la escuela.

Nosferatu: Probablemente lo que te enseñaron fue a tener curiosidad por las cosas.

Marc Recha: Supongo que sí, porque en realidad yo he estudiado mucho por mi cuenta, he leído bastante, pero a mi ritmo, buscando por mi lado. No sabes muy bien cómo aprendes las cosas. Eso de ser una especie de autodidacta recalcitrante a veces es interesante; pero a veces... Recuerdo que la hora del patio y las colonias quincenales eran estupendas. Pero la escuela... En realidad para un crío todas las escuelas son un coñazo. Cuando dejé la EGB intenté ir a la EMAV (Escola Municipal de Audiovisuals) para estudiar cine y fue como aterrizar en otro planeta. No entendía nada. Salí de una nube para estrellarme directamente con la realidad, no terminé ni el segundo curso. Cuando llegué allí había hecho ya catorce o quince cortos en Súper 8, con personajes y con historias, con sonido, con estructuras narrativas. Ya conocía el libro de *Praxis del cine*, de Noël Burch. Los profesores más sensatos me decían: *"¿para qué quieres venir aquí?"*; otros me decían que tenía que estudiar matemáticas y ciencias sociales. Pero era inútil. Entonces me puse de aprendiz en una empresa que alquilaba cámaras de cine. Estuve el tiempo suficiente para percatarme de que todo eso de las jerarquías en el trabajo a veces sólo servía para entorpecer la creación. Quería conocer los intríngulis de la industria y me di cuenta de que ésta era muy refractaria con un adolescente que ya había dirigido películas sin antes pasar por el sistema de etapas, primero auxiliar, después ayudante de direc-

Presentación en el Festival de Cannes 2001 de **Pau i el seu germà**. De izquierda a derecha: Marc Recha, Pau Recha, David Recha, Mar Batallé (hermana) y Àngels Batallé (madre de Marc Recha).

© Lucía Faraig

ción. Huí como de la pólvora, buscando a gente más fresca que no tuviera nada que ver con todo eso.

Nosferatu: ¿Qué hacen tus hermanos Pau y David?

Marc Recha: A los dieciocho años los tres nos largamos de casa. David y Pau se fueron al campo y yo a París. Pau tiene un año más que nosotros. Él se fue a trabajar de jardinero y es músico desde que nació. Para mi madre, la naturaleza era importantísima. Vivimos casi dos años en comunas en el campo y eso nos marcó mucho, quizás por eso Pau y David prefirieron vivir en el campo inmediatamente. David ha hecho diez mil oficios, su vida daría ella sola para hacer un montón de historias. David y yo compartimos muchas cosas y no sólo por el hecho de ser mellizos. Los dos tuvimos una época medio *punk* en L'Hospitalet en la que Pau no participó. Pau es más ecuánime, más contenido, creo que se parece más a mi padre.

Nosferatu: De tu padre no hablas casi nunca.

Marc Recha: Es curioso, porque vive al lado del pueblo donde vivo yo. Nos vemos de vez en cuando, pero poco. Cuando se separaron, nosotros nos quedamos a vivir con Àngels, pero le veíamos alguna vez. Siempre ha estado entrando y saliendo de nuestras vidas. Cuando hace tres años me fui a vivir al campo, nos vimos un poco más, pero no mucho. Cada uno hace su vida. No puedes imponer la paternidad sólo por la biología. Imagínate la polvareda que levantó cuando se separaron. ¡Principios de los setenta!

Nosferatu: Era otra época en todos los sentidos.

Marc Recha: Sí, es un tiempo que me interesa mucho. He ido recogiendo fotos de aquí y de allá y es muy curioso. Hay fotos en las que Àngels parece Marisol y en dos años se convierte en una *hippie*, con trenzas, medio india. Hay un cambio brutal. Es una ruptura. Ahí hay un tema interesante y a veces pienso que se podría hacer una película de ese momento. Viendo las fotos de las familias, la ropa, se ve el cambio brutal de la sociedad en los años sesenta y setenta. Era una época muy rica. De hecho tengo un proyecto congelado desde hace mucho tiempo sobre este período. Le comenté a Mireia Vidal -coguionista de **Les mans buides / Las manos vacías/ Les Mains vides** (2003)- la posibilidad de hacerlo juntos, pero me dijo que ella creía que no era el momento. Pensaba que no tenía suficiente distancia para hacer una película de los años setenta. Yo creo que sí. Todo depende de lo que quieras contar. Es como hablar de la guerra civil; puede ser aburridísimo o apasionante, depende de lo que cuentes.

Nosferatu: Quizás haga falta hacer el anti *Cuéntame como pasó*.

Marc Recha: La serie *Cuéntame* no está mal. Es un caramelo demasiado dulce, pero por lo menos habla de ese tiempo. Hay una película francesa que me

enseñó Hélène Louvart, la directora de fotografía de **Pau i el seu germà / Pau y su hermano / Pau et son frère** (2001) y **Les mans buides**, que se llamaba **Y aura-t-il de la neige à Noël?** (1996), de Sandrine Veysset, que le recordaba cuando era pequeña y vivía con su madre y sus hermanos en una granja. Es de hace ocho o diez años por lo menos. Esa película es un ejemplo de que se pueden hacer historias de este tipo y se puede incluso llegar mucho más lejos. Cuando acabé **L'arbre de les cireres / El árbol de las cerezas** (1998), estuve hablando con Ignasi Mora, escritor valenciano que colaboró conmigo en la última fase del guión y que vive en la Vall de Gallinera. Ignasi me dijo que tenía que hacer una película sobre mi vida. *"No es tanto lo que tú has hecho"*, me dijo, *"sino la visión que tienes de las cosas que han hecho los otros en lugares que no son los habituales y que tienen una historia interesante"*. En ese momento pensé: *"me lo apunto"*. Pero no era todavía el momento. En cambio desde hace un año más o menos, pienso que sí ha llegado el momento de hablar de esos años. Es una idea que está allí en la nevera, en la cola de los proyectos. Son huevos que están en la nevera esperando que los coja para hacer una tortilla. Ojalá fuera tan fácil como eso, pero bueno, están preparados.

Nosferatu: Es un tiempo lleno de historias públicas y privadas.

Marc Recha: Hay un tema que me interesa mucho. Es algo que yo no viví directamente, pero que sí conozco indirectamente a través de Ramón Barnils. Se trata de la figura de Salvador Puig Antich. Ya sé que se está preparando una película que dirigirá Manuel Huerga, sobre el libro de Francesc Escribano, pero eso no agota el tema.

Nosferatu: Hay una historia muy bonita que te regalo por si quieres hacer algo con ella. Tenemos un amigo, muy amigo, que fue detenido unas horas antes que Puig Antich, porque le confundieron con él. Le dieron una paliza y costó mucho que le dejaran salir y que reconocieran su error. La historia del otro es buena para hacer una película.

© Lucía Faraig

Les mans buides

Marc Recha: Sí, y también hay otra. Hace unos días, hablando de esto en la universidad con Marcos Ordóñez, me explicó una historia que me dejó muy perplejo. Resulta que Marcos conocía e, incluso, era amigo del policía al que se supone mató Puig Antich en el enfrentamiento que se produjo. El padre de Marcos era jefe de policía y este policía, que era muy cinéfilo, le recomendaba películas a Marcos y le explicaba lo que tenía que ver. Marcos me comentaba que siempre se hablaba de Puig Antich, pero nunca se pensaba en el policía que murió. Ésa es otra historia interesante.

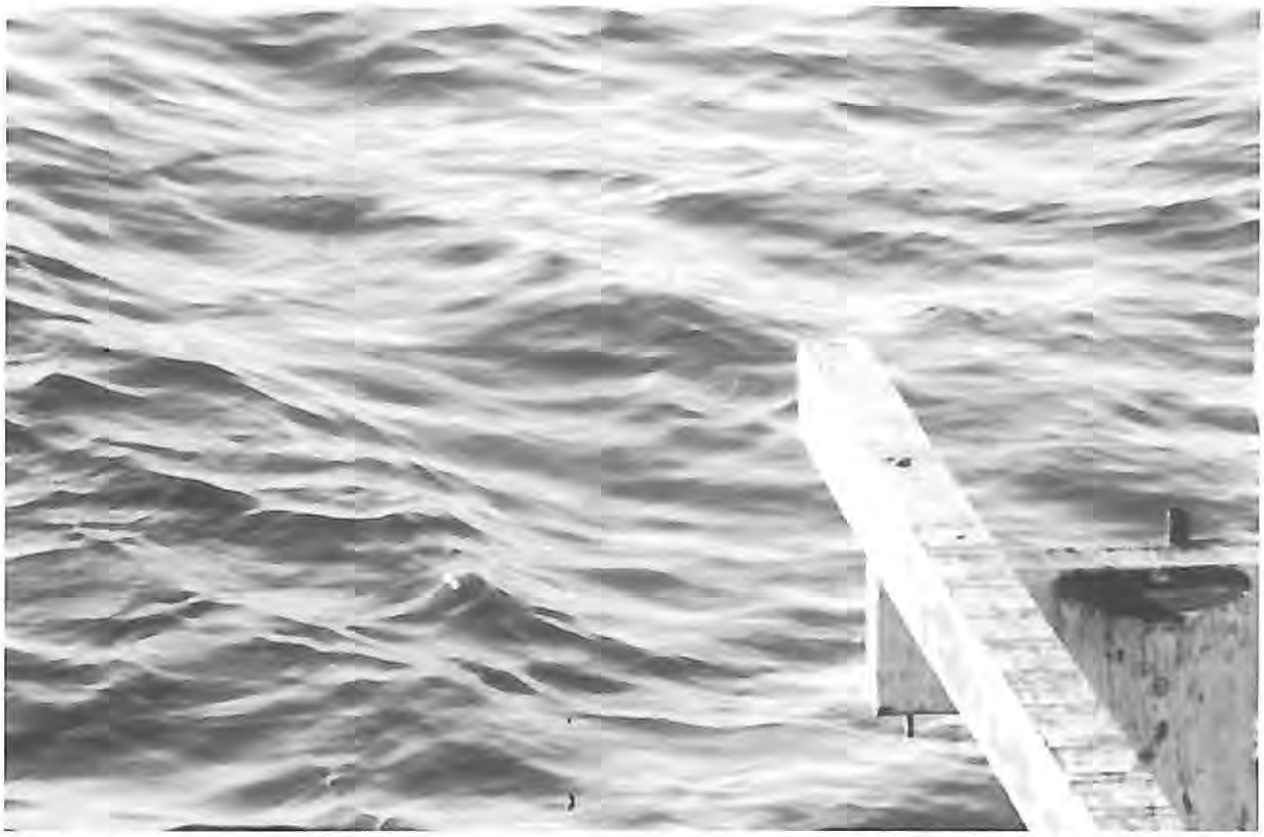
El cine

Nosferatu: ¿Por qué empiezas a hacer cine?

Marc Recha: A los ocho años íbamos a pasar las tardes del domingo en casa de unos parientes de mi padre, que siempre miraban el fútbol. Allí empecé a aborrecer el Barça y el fútbol. Me parece una cosa aburridísima y no puedo soportar que los informativos de las televisiones dediquen diez o quince minutos a hablar de cómo un señor va detrás de una pelota o tiene un juanete en el pie. ¿Eso es un titular? Lo que hacía para no verlo era abstraerme y, gracias a eso, empecé a desarrollar la imaginación. Era una forma muy fácil de evadirse. También hay algo que le debo directamente a Àngels. Ella era bailarina, coreógrafa, tenía un grupo de danza que seguía las tendencias de Pina Bausch. En casa había un continuo trasiego de gente que no paraba de viajar, que traían noticias de Londres, de París. Era un poco la ONU y eso me influía. Me acuerdo, por ejemplo, de un grupo de músicos senegaleses que se ponía a tocar los bongos a las siete de la mañana y flipabas. Era un continuo ir y venir de gente muy interesante, que te iba dejando un sedimento. Si a esto le añades los discos que tenía Àngels, de Joan Baez, Bob Dylan, Cat Stevens. Era algo especial. El primer disco de Lole y Manuel me impresionó mucho.

Nosferatu: Y el cine... ¿Qué veías de pequeño?

Marc Recha: Íbamos a un cine que estaba en Sants, un centro católico que hacía programas triples. Películas de catástrofes, aeropuertos, terremotos, Godzillas, del Oeste. La primera película distinta que vi en mi vida fue con un compañero de mi madre que me llevó a ver **Tasio** (1984). Hace poco se lo conté a Montxo Armendáriz y se sorprendió mucho. Creo que la vi en el Casablanca. De pronto me di cuenta de que había otro cine. Mien-



tras tanto yo seguía viendo los Indiana Jones, los Godzillas, los aeropuertos, todo. Muy pronto fui a parar a la Filmoteca, debía ser el año 1985 o 1986, y allí sí que vi una cantidad enorme de películas de golpe. Cine francés, cine distinto. Veía cuatro películas diarias. Estaba obsesionado, no tenía casi vida privada. La vida estaba allí dentro. Me sumergía y me dejaba ir de una forma total. El cine sigue ejerciendo esa fascinación en mí. Me abstraigo incluso con un DVD en el ordenador. Es un aspecto mágico del cine que es capaz de hacerte ser un niño en todos los sentidos.

Nosferatu: Esto me permite introducir una pregunta. El cine tiene dos líneas muy claras: Méliès o Lumière. El cine que es abstracción y sueño o el cine que es representación de la realidad. O las dos cosas. ¿Cuál prefieres tú?

Marc Recha: Mi primera época, la de los cortos en 35 mm., es más línea Méliès que Lumière. Después, doy un giro y me decanto más por una línea más cercana a Lumière. La idea de los cortos era explícitamente la de la fantasía. Nos preocupaba la imagen y la forma del espectáculo, la magia de las sombras. Pero eso no quiere decir que la haya olvidado del todo. Si por línea Lumière se piensa en un cine que ha dejado de lado este punto de magia, tengo que reconocer que me siento a caballo de los dos. Tengo una mirada más humanista. Y esto nace de las lecturas de Josep Pla, que siempre ha estado muy presente en mis películas. Pla decía que el escritor o el periodista debe hablar de la época que le ha tocado vivir. Pla escribía prosa. Pero, en el fondo, prácticamente el conjunto de todos sus escritos son como una novela de dimensiones gigantescas, todo en él es ficción autobiográfica. Pla es como una especie de mezcla entre Lumière y Méliès. El argumento de sus obras nace de su propia biografía, hábilmente encajada con los momentos históricos que le tocó vivir. Ese compromiso con la época de entonces le permite crear una realidad imaginada muy interesante. Eso es lo que yo intento hacer en el cine.

Cortos

Nosferatu: De tus cortos anteriores a **El cielo sube** (1992) me gustan mucho **La Maglana** (1991) y **La por d'abocar-se** ("El miedo a asomarse", 1990). Los otros son más ingenuos, de alguien muy joven que quiere jugar con la cámara.

Marc Recha: No me gusta hablar de la época de los cortos. Sólo vivía para hacer los cortos. No tenía vida privada, no tenía un duro, vivía de lo que me dejaba la gente y encima me endeudaba produciendo los cortos. Me pasa un poco como la época de la escuela, que la he borrado de mi pasado.

Nosferatu: Pero no la puedes borrar, los cortos existen y hablan por sí solos. Forman parte de tu obra.

Marc Recha: Es un tiempo que por nada del mundo volvería a vivir. Entonces trabajaba con Joaquín Oje-

da, Miquel Llorens, Miquel Jordà, Mercè Batallé, Chus García, Germán Lázaro, Manel Almiñana, o con Ona Planas. Germán y Manel trabajaban en las películas de Guerín. A Guerín le conocí entonces, en la época de los cortos y la Filmoteca, pero yo era muy tímido y casi nunca hablaba con nadie. Yo venía de una familia que no tenía ni un duro. Vivir en una gran ciudad sin blanca limita tus posibilidades. Por eso no me gusta hablar de esa época, porque lo pasaba muy mal. Un día, al salir de la Filmoteca, me encontré con Guerín y más gente y decidimos ir a cenar todos juntos a la Tortillería que hay cerca de la calle Tuset. El plato más económico consistía en una tortilla a pelo que valía mil pelas (seis euros) de entonces. Estaba petrificado, con los ojos pegados al plato viendo esa miserable tortilla de dos huevos, porque sólo disponía de mil pelas que me había prestado mi abuela para pasar toda la semana. Me acuerdo del calambre que me dio al pagar aquella tortilla. Otro batacazo de esos que cuesta olvidar. Esa tortilla me reveló que para vivir del cine se necesitaba algo más que imaginación. Aún me cuesta entender por qué tardé tantos años en reaccionar. ¿Es que no podía hacer como todo el mundo, trabajar y todas esas cosas?

Nosferatu: ¿Conociste a más gente en la Filmoteca?

Marc Recha: En la Filmoteca algunos me conocían de vista, pero nadie sabía quién era. La gente sabía que había un tío que no hablaba con nadie, que iba todo el día cargado de libros, libretas y bolígrafos, sentado siempre en la primera fila bajando a mano izquierda. Era yo. No iba a ninguna tertulia, no bebía alcohol, no hacía nada más que hacer y ver cine.

Nosferatu: Pero cuando hiciste los cortos, sí conocías a esta gente.

Marc Recha: Cuando empecé a hacer películas en 35 mm., incorporé a una parte de esta gente, porque tenía la obsesión de crear grupos compactos para plantear lo que por ejemplo Cassavetes hizo décadas antes. Crear una familia para trabajar un poco al margen de lo que yo intuía que era la industria oficial del cine en Barcelona. Eso nos daba una cierta libertad de creación. Tuve mucha suerte con los cortos, porque se estrenaron todos. Hubo un momento, hacia el año 1990 o 1991, en que había dos o tres proyectándose en distintos cines de Barcelona. Yo vivía de los cortos, porque cada cine me daba 20.000 pesetas (120 euros) al mes. Todos los proyectaban en el Círculo A de Jaume Figueras y Alex Gorina. Les llevaba las latas al despacho de Passeig de Gràcia y ellos los proyectaban en el Casablanca o el Arkadin. Mi primer corto se estrenó con una película de Paul Newman, **El zoo de cristal** (*The Glass Menagerie*, 1987), en el Capsa. Entonces ya vivía en París.

Nosferatu: Pero querías hacer largometrajes, ¿no?

Marc Recha: La opción de los cortos surgió de la necesidad de crear esa familia para después poder hacer un trabajo más complejo sin tener que empezar continuamente de cero, buscando la complicidad. Trabajar con gente con la que te entiendes para enfrentarte al largo. La prolongación de esa experiencia fue **El cielo sube**. **El cielo sube** era una excusa para poner a prueba esa familia. Pero, ¿cómo se puede hacer un largo? No sabía escribir un guión ni me apetecía, pues buscamos un libro. ¿Qué libro? Joaquín me sugirió uno de Eugenio D'Ors. *"¿Eugenio D'Ors?, pero si lo leía en la escuela". "¿Y? Lee* La oceanografía del tedio, *verás que bien está"*. Lo leí y comprendí que se podía hacer una película en blanco y negro sin sonido directo. Fue así.

Nosferatu: ¿Qué pasó con todo este grupo?

Marc Recha: Después de **El cielo sube**, del éxito inesperado, todo el mundo se dispersó y no hubo una continuidad. Me tocó empezar de nuevo con **L'arbre de les cireres**. Si no hubiera habido esta ruptura, mi cine sería muy distinto. No sé, ahora pienso que a lo mejor fue bueno. Perdí frescura y libertad por un lado, y gané una visión más serena y más humana de las cosas. En el fondo más cercana a lo que era yo. No hay que olvidar que los cortos se hicieron a dos manos con Joaquín Ojeda y los demás. Éramos un grupo muy activo. Ahora el trabajo sigue siendo colectivo, muy participativo, pero mi mirada sobre la realidad creo que está más elaborada. Entonces todos estábamos aprendiendo alguna cosa. Por eso teníamos ese atrevimiento que terminó por sorprender a la gente, y no es que fueran planteamientos tan raros, sencillamente eran cosas asequibles de hacer. Pones una araña disecada y una voz en *off* porque es algo que puedes controlar. Era como retomar algunas películas de Marguerite Duras. Pensábamos que aún se podía hacer un tipo de cine que no olvidaba esas estructuras narrativas que cineastas como Duras, Hanoun o Chris Marker habían utilizado.

Nosferatu: ¿El texto de **La Maglana** de dónde viene?

Marc Recha: Inspirado en un cuento del escritor mexicano Juan José Arreola. Buscábamos cosas por el estilo, muy sencillas, alcanzables.

Nosferatu: Como en **La por d'abocar-se**. Por cierto, ¿quién es la viejecita que sale?

Marc Recha: Mi abuela. Ese corto nació de una serie de largas entrevistas con mi abuela que al final no utilicé, pero sí su imagen. Es un corto disperso. Ya se notaba que necesitábamos hacer algo más.

Nosferatu: Después de **El cielo sube** has hecho varios cortos más.

Marc Recha: Hice dos cortos más, **És tard** ("Es tarde"), en 1993 y **L'escampavíes** ("El guardacostas"), en 1997, donde por primera vez trabajé con actores, utilicé el color y el sonido directo. Fue justo antes de los preparativos del rodaje de **L'arbre de les cireres**. Aún trabajaba en la productora de *spots* publicitarios Tesauro, y Rafa Montilla fue el productor, el que me impulsó a rodarlo. En el año 2000 rodé otro corto que se llama **Sobre el pas de dues persones uns anys més tard** ("Sobre el paso de dos personas unos años más tarde"). Era un encargo del festival de Cannes para un largo colectivo sobre la globalización. Es un plano secuencia en el campo, con mi madre. Aparezco caminando y me encuentro con Àngels en un cruce donde hay una ermita medieval preciosa y un árbol inmenso. Es un roble enorme, gigantesco, precioso, medio derruido. La banda sonora es de bombas que caen, de destrucción, una cosa caótica. No tengo ninguna copia del corto. Estaba producido por Oberon. La verdad es que no conservo casi nada de entonces. Aunque no me importa, porque me daría un poco de vértigo volver a ver los cortos.

París

Nosferatu: ¿Cómo pasa un chico medio*punkie* y salvaje de L'Hospitalet a París, a vivir con un director de cine como Marcel Hanoun?

Marc Recha: La culpa la tiene el libro *Praxis del cine*, de Noël Burch. Acabé conociéndole porque Marcel me lo presentó en Cannes. La verdad es que no me acuerdo cómo llegué a Marcel. Era la época de los mitos. No me gusta demasiado recordarlo, pero si se contextualiza se puede entender. Tenía dieciocho años, llego a París, me voy a casa de Robert Bresson y llamo al timbre. Dos veces a la semana iba a llamar a su puerta. Yo no hablaba francés. Tú imagínate. Ves **Pickpocket** (1959) en la Filmoteca y te dices: *"en París vive el señor que ha hecho **Pickpocket** y quiero verle"*. Así que voy a verle. El hombre me recibió varias veces, pero se escandalizaba porque me decía: *"¿de qué quieres que hablemos si no hablas francés?"*. Se ponía muy nervioso. Llegó a cambiar el timbre. Y yo insistía, llamaba y me contestaba él diciendo: *"no soy Robert Bresson"*. Y yo insistía: *"sé que es usted, ábrame la puerta"*. Era increíble y ridículo.

Nosferatu: Hanoun, en cambio, te abrió la puerta.

Marc Recha: Marcel Hanoun fue un sol. Me presenté en su casa por las buenas. Yo no hablaba francés, él hablaba castellano un poco mal, pero suficiente. Colaboré en su película **Otage** (1987) y luego él y su mujer se fueron de vacaciones y me dejaron la casa durante un mes, con vídeos, libros, un televisor. Cuando volvieron me ofrecieron vivir en una buhardilla que tenían arriba para su hija, que no estaba, y allí me quedé un tiempo. Estuve gravitando alrededor de la familia Hanoun todo el tiempo que viví en París, unos ocho meses Eso sí, dormía en diferentes sitios. Pero, ¿qué hacía? Nada. Iba a la Cinemathèque, a la videoteca. Me colaba en el metro. Una vez me cogieron y me dieron una paliza los de seguridad. Recuerdo que me vino a ver un amigo de Barcelona y me preguntó: *"¿Qué haces aquí? Llevas no sé cuántos meses en París y no has hecho nada. ¿De qué te alimentas?"*. No lo sé, iba a una tienda, compraba frutas, verduras, queso y pan y de eso vivía. Mi amigo se escandalizó de ver cómo estaba de flaco y me llevó a comer en varios restaurantes. Fue la primera vez que entré en un restaurante en París.

Nosferatu: ¿La Generalitat no te pidió algo a cambio de la beca?

Marc Recha: No me acuerdo. Quizás sí. Yo guardaba los tiques del pan y las verduras por si me los pedían, pero no me acuerdo de haber presentado nada. Vivía como una hormiga. Lo guardaba todo y estiraba el dinero mucho.

Nosferatu: ¿Qué aprendiste en ese viaje?

Marc Recha: Sencillamente, a desmitificar todo lo que había mitificado en la Filmoteca de Barcelona. Me acuerdo de que iba a casa de Philippe Garrel porque me encantaba su cine. Garrel hablaba castellano, había vivido con Nico en La Floresta mucho tiempo. Entonces vivía con su mujer. Yo llegué a su casa, me senté en un rincón y creo que discutían no se qué historia de las vacaciones. Hasta que Garrel se volvió hacia mí y me dijo: *"¿Pero tú, qué quieres?"*. Yo sólo le podía decir que le admiraba y que sus películas eran fantásticas. Un ridículo espantoso. Fui a ver a Godard. Por suerte no estaba, porque seguramente me habría dado una patada. Intenté ponerme en contacto con Leos Carax, pero no lo conseguí. También fui a ver a la Duras. Buscaba los personajes que me habían marcado. Y de pronto me di cuenta de que eran normales, personas normales. Volví cambiado, fue un acto de aprendizaje, se me acabó la mitomanía para siempre. Comprendí que el cine se basaba en la vida, en sus experiencias, que no hablaban de la galaxia superior, sino de su vida. Me habría gustado conocer a Jean Eustache. Marcel era muy amigo de Eustache y no le gustaba hablar de su suicidio, era un tema tabú. Yo había visto **La Maman et la putain** (1973), una película que me había impactado mucho, y quería saber por qué se había suicidado. La idea del suicidio, en algunos casos, la he contemplado como un acto de libertad.

El cielo sube

Nosferatu: Pero, en cambio, llegas a España y lo que haces es **El cielo sube**.

Marc Recha: Es una contradicción, ya lo sé. Era ir en contra de todo lo que pensaba que me gustaría realizar en el cine. Hicimos **El cielo sube** por todo lo que te he contado antes. Había una necesidad imperiosa de demostrar que desde la periferia, desde el margen, se podía hacer una película. Había hecho un proceso de aprendizaje con los cortos y quería demostrar que podía hacer un largo. El tema a priori no era importante. Lo importante era hacerla. La capacidad de acción: un rodaje de tres días, quince días de montaje y ponerla en el mercado. Y que la gente se quedara asombrada. Era eso más que nada. Era una forma de significarse dentro del cine independiente de entonces.

Nosferatu: ¿Por qué se rodó en Almería?

Marc Recha: Porque la familia de Joaquín Ojeda era de Turre y tenían una casa preciosa. Pero se podía haber rodado en cualquier sitio.

Nosferatu: ¿Cuándo entraron los productores valencianos?

Marc Recha: Sigfrid Monleón empezó a hablar de mis cortos a través de la *Cartelera Turia* y poco a poco logró convencerme. Un día me llamó y me dijo: *"queremos hacer algo contigo, lo que tú quieras"*. Pusieron el dinero encima de la mesa y me dejaron las manos libres. Fue algo insólito. Yo creo que ahora no hay nadie que actúe así. Hay que contextualizarlo en su momento. La época es importante. En el año 1991 se podían hacer películas con cierta independencia. Yo podía ser productor sin tener ni un duro. El laboratorio te permitía aplazar los pagos generosamente, había una estructura que te lo permitía. Ahora es imposible. **El cielo sube** es resultado de una edad y una época. Era una locura que hicimos con total libertad. La teorización del por qué de la película vino después, durante la fase de montaje. En realidad todo resultó ser mucho más sencillo de lo que la película representa.

Nosferatu: La sorpresa debió ser el éxito que tuvo.

Marc Recha: No imaginé que fuera a convertirse en lo que se convirtió. Ahora pienso que entonces no supe asimilar la enorme repercusión mediática generada en los festivales de Locarno y Venecia.

Nosferatu: Para ti significó ser conocido.

Marc Recha: Nos tenemos que poner en la piel de una persona que está haciendo cortos en 35 mm. desde los diecisiete años, que desde los once ya rodaba en Súper 8 y que desde los ocho ya quería hacer cine. Por tanto tenía unas ganas enormes de llegar y decir yo existo. Piensa que ya tenía bastantes años de trabajo detrás. A los once años, con esa ingenuidad que tienes cuando eres pequeño, pensaba que a los quince ya habría hecho un montón de largometrajes. Pero todo pasa poco a poco. Y tienes que gritar mucho para que te oigan. Llegas con unas ganas enormes, dando codazos si es necesario, porque tienes necesidad de que se te reconozca, porque el reconocimiento industrial te permite subsistir haciendo más películas. Si a esto le añades que una cierta prensa se fija en lo que haces y te convierte en icono para sacarle partido haciendo una dicotomía entre lo que tú haces y lo que hacen los otros, el resultado es explosivo. Éste fue uno de los grandes problemas con que me encontré. Incluso intentando parar los golpes, y los golpes eran fuertes, hubo momentos en que cedí y ese fue el error. Nunca debí aceptar ese juego de enfrentamiento. Pero, claro, tenía veinte años, venía del margen de la industria. Me acuerdo de que *Ajoblanco* nos dedicó una portada a Ona y a mí en el año 1991. Bajabas por las Ramblas, veías nuestras caras en los quioscos y te quedabas flipando. Era un cóctel incendiario: la edad, la necesidad de ser reconocido, el esfuerzo por subsistir, la ansiedad para demostrar que existes, lo que me había costado llegar hasta allí... Todo junto fue una explosión mortífera. Por eso me cuesta recordar esa época.

Nosferatu: Pero no debería costarte, forma parte de tu vida y además ya puedes mirarlo con distancia.

Marc Recha: Sí, pero no te olvides que entre **El cielo sube** y **L'arbre de les cireres** pasan siete años tediosos, horribles, espantosos, penosos económicamente, en los que vivía en la miseria. Llegamos a un nivel muy alto de respuesta mediática y en las plataformas de los festivales, que para mí fue lo más positivo, porque me permitió ver mucho cine, conocer a mucha gente, pero lo pagué muy caro.

La travesía del desierto

Nosferatu: ¿Qué pasa entonces?

Marc Recha: Después de **El cielo sube** pienso que tengo que hacer cosas más personales, retomo el tipo de cine que a mí me interesa hacer de verdad. Empiezo a tener cierta vida privada. Todo empieza a cambiar. Muchas cosas que hacía antes desaparecen, porque tengo una perspectiva personal distinta.

Nosferatu: ¿No crees que estuvo bien que pararas, no te habrías metido en un callejón sin salida siguiendo con la línea de **El cielo sube**?

Marc Recha: No, de ningún modo. Porque yo quería hacer algo muy distinto. Al acabar **El cielo sube**, No Films, la productora valenciana, me propuso hacer otra película. Entonces les presenté un proyecto que se iba a llamar *Sang freda*. Era una historia muy personal que escribí en colaboración con Josep Bonet. Como no existe no podemos hablar de ella, pero muchas de las cosas que están en **Pau i el seu germà** ya se plantearon en la fase embrionaria de ese proyecto. La manera de rodar prácticamente sin luz artificial, cámara en mano, con un equipo reducido, con personajes sacados de la realidad, una especie de ficción autobiográfica. Todo eso se abortó porque, quince días antes de empezar el rodaje, el productor de No Films, José Luis Rado, me pidió que postergáramos el rodaje, porque no había conseguido todo el dinero. Teníamos la subvención del Ministerio de Cultura, que era una cifra sustanciosa, pero no suficiente, creo que unos treinta y cuatro millones de pesetas (204.332 euros) y necesitábamos sesenta millones (360.586 euros) por lo menos. Me propusieron atrasarlo al otoño, les dije que no, que estaba todo preparado para mayo. La primavera jugaba un papel destacado en la narración y rodar en noviembre significaba cambiar por completo la historia. Y se perdió todo el proyecto. Fue un "catacroc" impresionante. En ese momento ya había decidido hacer el cine que quería desde hacía mucho tiempo. Una manera especial que no era la de **El cielo sube**. Pero se rompió el hilo y me quedé siete años sin rodar.

Nosferatu: ¿Fueron muy duros?

Marc Recha: Fue un infierno, lo pasé muy mal y me ha costado mucho superarlo. El guión de *Sang freda* era interesante. Hay cosas en **L'arbre de les cireres**, en **Pau i el seu germà** y en **Les mans buides** que vienen de ahí. Era un planteamiento distinto de abordar las historias que tardé mucho en poner en marcha. Fue una lástima, porque si hubiera hecho esa película seguramente estaría ya en una etapa distinta, que es la que espero empezar ahora. Ya habría contado lo que quería contar y me podría plantear hacer un tipo de cine más complejo y elaborado. Para mí *Sang freda* fue una revelación.

Nosferatu: Todo lo que explicas hace pensar en el Dogma antes del Dogma. Al menos teóricamente se parece.

Marc Recha: Sí, pero no es verdad. Entonces yo pensaba en Eustache, Garrel, Cassavetes, Carax, Terrence Malick. Sus propuestas eran muy distintas del Dogma. Eran más elaboradas y complejas por lo que se refiere a estructuras narrativas, tanto visuales como de sonido. Y todos estos cineastas seguro que pensaron en Renoir, en su etapa de los años treinta. Sobre todo en **Toni** (1934). El movimiento Dogma utiliza cámaras de vídeo digital y se despreocupa bastante del sonido y otras cosas. Yo pienso justo en dirección opuesta. Insisto en Renoir. Muchas pro-

puestas de mi cine están basadas en lo que él hacia. También en Rossellini y Visconti, que son muy importantes para mí. Por eso estoy seguro de que si hubiera hecho *Sang freda* en el año 1993, ahora estaría en otra etapa.

Nosferatu: La verdad es que todo el mundo esperaba algo de ti después de **El cielo sube**.

Marc Recha: Pero nadie me quería producir nada. Estuve dando vueltas y no encontré nada. Desgraciadamente algunos productores pensaban que quería hacer *El cielo sube 2* y no era así. Quizás habría tenido que explicarlo mejor, pero no lo supe hacer. En todo caso me chupé siete años de desierto.

Nosferatu: Pero algo hiciste durante esos años...

Marc Recha: Leía, veía mucho cine, me fui a vivir una temporada a la Vall de Gallinera. Vivía con muy poco. Tenía una novia valenciana. Ella trabajaba y vivíamos básicamente de su sueldo. Yo hacía cosas esporádicas. Estuve haciendo de pescador con mi hermano, recogiendo piñas, de camarero. Todo eso me dejó un poso de rencor y mala leche que de vez en cuando me sale. Pero mucha gente me ayudó, como Ricard Casals, director técnico artístico de Sonoblok. También es verdad que gracias a eso vi el cine y las cosas de otra forma. Solicité una ayuda a la Institució de les Lletres Catalanes y con el dinero que me dieron empecé a escribir el guión de **L'arbre de les cireres**.

Nosferatu: ¿Donde vivías?

Marc Recha: En ningún sitio concreto. Tenía los libros en casa de un colega, los archivos en casa de otro, la ropa repartida por todas partes. Nunca he tenido una casa mía hasta ahora. Vivía en pisos compartidos, con otra gente. Llegó un momento en que no podía más. Dejé Valencia, llamé a Ona Planas y le pregunté: *"Ona, ¿crees que sirvo para hacer publicidad?"* Claro, me contestó, y me dio algunos teléfonos. Llamé a Tesauro y en una semana me dieron trabajo. Rafa Montilla me entendió desde el principio, confió en mí y al cabo de nada estaba rodando un *spot* y cobrando una millonada. Ese día pensé que no entendía nada del mundo, me parecía estar en una novela de Céline como en *Viaje al final de la noche*. Todo puede cambiar, pasar de una cosa a otra.

Nosferatu: ¿Pensaste en serio en dejar el cine?

Marc Recha: Sí. Cuando empecé a hacer publicidad, pensé en dejar el cine, y justo en el momento en que había decidido abandonarlo todo, empiezan a funcionar las cosas. Ya había terminado de escribir **L'arbre de les cireres**, pero pasaba de todo, estaba asqueado. Fue entonces cuando Ricard Casals me dijo: *"¿por qué no vas a ver a Antonio Chavarrías que está buscando gente para hacer cosas?"*. Fui, le presenté dos proyectos y al cabo de quince días ya estábamos preparando **L'arbre de les cireres**. Me di cuenta de que de nada servía darse golpes contra la pared y esperar a que te llamaran, lo que había que hacer era estar en el sitio adecuado en el momento adecuado y coger las cosas al vuelo. Pero eso es suerte.

Nosferatu: Es una suerte que se busca uno mismo, porque si te quedas encerrado en tu casa, nunca pasa nada. Eso seguro.

Marc Recha: Antes de todo esto, en el año 1993 o 1994, había escrito un guión con dos amigos de entonces, Germán Lázaro y José Ángel Alcalde, a los que conocía de la época de la Filmoteca. Se llamaba *Ahmed* y seguía la línea de *Sang freda*. Era un guión que hablaba de un niño marroquí que había llegado clandestinamente a Barcelona en un contenedor. No era exactamente **Mes petites amoureuses** (1974), de Eustache, pero estaba cerca. Era una mezcla de varias cosas, una de las primeras historias que hablaba del problema de la inmigración marroquí. Lo movimos por varios sitios. Pero no cuajó. Había una voluntad de abrirnos a un público más amplio, como con *Sang freda*. Después, es verdad que con **L'arbre de les cireres** se volvió a cerrar un poco el abanico del público, pero a pesar mío. Yo quería llegar a mucha más gente. Siempre me ha interesado la idea de abrirme a otros públicos. Depende del proyecto.

Nosferatu: ¿No tienes vocación de ser marginal y raro?

Marc Recha: No, para nada. Siempre he estado en la industria. **Japón bajo el terror del monstruo** (*Gojira*; Inoshiro Honda, 1954), **Aeropuerto** (*Airport*; George Seaton, 1970) y **En busca del arca perdida** (*Raiders of the Lost Ark*; Steven Spielberg, 1981). A los quince años yo quería hacer eso. No sé si entendí muy bien una vez que escuché a Erice decir que el cine había sido un arte popular. Supongo que se refería a Renoir. Para mí, en la adolescencia, ese arte popular pasaba por Indiana Jones y yo quería hacer eso. Tener un estilo y una mirada pero dentro de un género. Ahora, salvando las distancias, ese planteamiento de entonces me sigue pareciendo interesante. Pero hacia una vertiente más personal, retomando propuestas de Terrence Malick o Clint Eastwood. El momento político, social, económico me ha llevado a hacer unas cosas y no otras. Cuando empecé a hacer cine en Súper 8, la gente más allegada estaba convencida de que acabaría haciendo películas como las de Spielberg. No lo he ne-

Diana Palazón y Pere Ponce en el rodaje de **L'arbre de les cireres**

© Lucía Faraig

gado nunca. Lo que pasa es que se ha ido creando una imagen muy estereotipada sobre una persona que se llama Marc Recha a la que finalmente no reconozco. Y eso me empieza a asustar. Cuando leo en la prensa que empiezan con lo de *"el hombre serio, el hombre que nunca sonríe, misterioso..."*, me estremezco. Entiendo que la gente quiera crear mitos o iconos para identificar rápidamente las cosas. Pero cuando te lo aplican a ti mismo empieza a ser preocupante. Se ha ido creando una imagen personal de Marc Recha, exceptuando algunas voces en la prensa especializada, que no es de verdad. Y no sólo los medios de comunicación, sino también los productores, la industria del cine... también han terminado por creerlo. Te vas a ver a Antonio Chavarrías en el año 1997 y se asombra de que quieras hacer **L'arbre de les cireres** después de **El cielo sube**, porque para él tú eres una especie de intelectual raro. Yo soy tan normal como cualquiera. Me tomo mis cañitas y *vermuts* como todo el mundo.

Nosferatu: Pero confió en ti.

Marc Recha: Sí, es cierto. Y lo que más me gustó de Antonio es que en **Pau i el seu germà** colaboró con firmeza en el estado embrionario del proyecto. Me apoyó mucho y me impulsó a hacerlo como yo quería cuando pensaba hacer *Sang freda*. Después de la experiencia de **L'arbre de les cireres** vimos, desde distintas perspectivas, él como productor y yo como director, que se podía trabajar de otra forma. No teníamos los recursos, ni técnicos ni humanos, para hacer el cine que yo quería con los medios convencionales, pero sí se podía experimentar de otra forma. Una de las mejores cosas de trabajar con Chavarrías fue que insistió mucho y fue cómplice en que **Pau i el seu germà** se hiciera de esta manera. Siempre le agradeceré que tuviera la valentía de darme a mí el coraje de hacerlo.

L'arbre de les cireres

Nosferatu: Hablemos de **L'arbre de les cireres**. Vuelves a aparecer en la vida pública con una película, digamos, inclasificable.

Marc Recha: Vuelvo a aparecer y renace esa especie de mito que siempre me desagradó. *"Ese chico raro, que hace muchos años que no rueda nada, ahora viene y nos presenta esto"*. Lo decían quizás para hablar de una cierta arrogancia que no tenía para nada. Recuerdo el titular de un diario que me desconcertó. Decía algo así como: *"Llega el hombre de hielo, llega el cine austero, iraní"*. Pensaban que era una persona fría, premeditadamente calculadora, y que lo controlaba todo. Y nada de eso es verdad. No se parece en nada a lo que soy yo. Se creó un axioma muy raro que yo no sabía cómo parar. In-

tentaba no alimentarlo en las entrevistas, pero ciertos medios venían con una idea preconcebida, porque supongo que necesitaban clasificarme.

Nosferatu: ¿Qué significó para ti **L'arbre de les cireres?**

Marc Recha: Lo cierto es que **L'arbre de les cireres** es una película que quiero mucho, pero la gente no sabe que es una de las películas que menos me gusta de las mías.

Nosferatu: ¿Por qué?

Marc Recha: Porque no se hizo lo que se tenía que hacer en el rodaje. Terminamos inventando por defecto, desde la imposibilidad de realizar lo que estaba previsto. Un poco al estilo que, supongo, utilizaba Welles frente a todos los escollos que se encontraba al rodar sus películas. Me imagino que la historia del cine tiene mucho de eso. Uno no hace lo que quiere, sino lo que puede y lo que le dejan hacer.

Nosferatu: Fue un rodaje complicado.

Marc Recha: Mucho. Además me rompí el pie. Dos o tres días antes del rodaje nos fuimos una noche de juerga todo el equipo. Nos desmadramos como locos en una discoteca de Denia, dando botes y saltos. A mí se me ocurrió saltar desde un altavoz a la pista, caí mal y me destrocé el pie. Lloré como una criatura. Gracias a Isidre Terraza, director de producción, un hombre al que he querido mucho y a la ayudante de dirección, Montse Velasco, no se suspendió el rodaje. Ellos aguantaron el peso del rodaje. Chavarrías estaba en Barcelona y yo lloraba y les pedía que no le dijeran que me había roto el pie. Me había costado siete años llegar hasta allí y no quería que se suspendiera. Tenía mucho miedo. Hicimos una reunión y decidimos tirar adelante, aunque yo tuviera que dirigir desde una silla de ruedas. Hay una foto muy divertida, que hizo Lucía, en la que se ve a Pere Ponce en la silla de ruedas y yo persiguiéndolo con las muletas.

Nosferatu: ¿Cómo manejabas ese circo desde una silla de ruedas?

Marc Recha: Los problemas empezaron con el equipo de fotografía, que era de una lentitud exasperante. Desde entonces no he vuelto a trabajar con Miguel Llorens. Yo le decía: *"Entiendo que tengas miedo, es tu primera película en color, es difícil. Pero todos estamos aprendiendo, por lo tanto no tengas miedo de cometer errores, de hacer cosas mal, he aprendido que de los errores salen algunas cosas buenas"*. Pero él se empeñaba en hacer las cosas a su manera y el rodaje se alargaba, obligándome a suprimir secuencias para poder terminar todo a tiempo. Tuvimos un enfrentamiento muy fuerte. De todos modos gracias a él se me ocurrió una forma distinta de hacer la película. Habíamos planificado rodar diecinueve o veinte planos por secuencia, planos convencionales. Pero era imposible hacerlo, porque cada plano costaba tanto tiempo que el plan de rodaje se nos eternizaba. Montse Velasco me dijo: *"o quitas secuencias o quitas planos"*. Y pasamos a hacer planos secuencia, a veces con grúa. Gracias a eso, es decir, por casualidad, surgió el estilo de la película. Fue una invención por defecto. El ritmo más pausado, la coreografía de la naturaleza, que es uno de sus aciertos, surgió por defecto. Cuando no llegas a hacer lo que quieres hacer y buscas una solución alternativa, a veces suele resultar estupen-

L'arbre de les cireres

da. Descubrir ese aspecto inesperado del cine fue una de las mejores cosas. De esa forma acabamos el rodaje en el plazo y la película se impregnó de un cierto ritmo. Yo creo que el paisaje se merecía que lo filmáramos de aquella manera.

Pau i el seu germà

Nosferatu: El rodaje de **Pau i el seu germà** fue una de las mejores épocas de tu vida ¿no?

Marc Recha: Sí, mucho. En **Pau i el seu germà** éramos autónomos. Mientras el negativo llegara y las dietas se pagaran, ya había suficiente. Gracias a una cierta libertad en la producción pude experimentar bastante. Le daba la vuelta a todo y le sacaba provecho a los problemas. Cuando presentamos el montaje final, Antonio nos dijo que tenía que durar entre noventa y ciento diez minutos. Creo que había un cierto compromiso de su parte con las televisiones que habían participado en la financiación de que se respetaría ese metraje. Así que con Ernest Blasi, (montador de **L'arbre de les cireres**, **Pau y el seu germà** y **Les mans buides**) intentamos cortar los veinticinco minutos que sobrepasaban lo pactado. Quizá si hubiéramos montado todo ese metraje la película habría sido mejor; al menos, estaría mucho más elaborada.

Nosferatu: ¿La copia que vio Gilles Jacob era la larga o la corta?

Marc Recha: Él vio la que se conoce, nunca vio otra versión. En el estreno de la película en Barcelona, Chavarrías sugirió incluir en la edición del DVD la versión larga que yo había propuesto. Pero meter ese material adicional creo que es bastante costoso, porque hay que rehacer muchos pasos de la posproducción y es muy difícil encontrar la financiación.

Nosferatu: ¿Cómo viviste la experiencia de Cannes sabiendo todo eso?

Marc Recha: Fue muy complejo. Sabíamos que íbamos a *Un certain regard*, que era su sitio. Y en el último momento la subieron a competición. Todos pensamos que era un error, pero también sabíamos que la competición le daría más posibilidades de difusión y más posibilidades para hacer otra película. Era muy importante aprovecharlo. Por eso lo primero que hice fue proponer una estrategia de promoción para alejarnos del *glamour*. Empecé a hablar de ella muy sosegadamente. Dejando claro que para nosotros su lugar no era la competición, sobre todo compitiendo con directores que eran mis referentes. Debíamos ser muy cautos, pues las fauces del león de Cannes no perdonan ni el vuelo errático de un mosquito. En todo caso, nunca sabremos qué hubiera pasado si en Cannes la gente hubiera visto la versión más extendida. A lo mejor habría ganado algún premio, como apuntaron *Liberation* y *Le Monde*. Quizás se habría entendido mejor y me habría permitido llegar un poco más lejos de lo que fui con **Les mans buides**, a nivel de producción. Siempre estoy hablando a nivel de producción, que es un aspecto muy importante en el cine. Si me importa que las películas funcionen, es porque es la única forma de seguir haciendo cine. Lo demás, todas esas cosas del *glamour* no me interesan. Creo que uno termina por mirar ese circo con un cierto escepticismo positivo.

Nosferatu: Hay un lugar común que se repite siempre que se habla contigo. ¿Por qué te quieren tanto los franceses?

Marc Recha: La historia viene desde el pase de **El cielo sube** en Locarno, cuando todo un grupo de críticos españoles me apoyásteis mucho. Estabas tú, Juan Francia, la gente de la *Turia*, después vino Mirito Torreiro y Joaquín Jordà. Era gente de aquí la que apoyó la película antes que nadie. Luego sucedió el episodio tan bonito en Locarno con Manoel de Oliveira, que vio la película, le gustó, dijo que era muy buena y a partir de ahí se montó un pequeño *boom* en los festivales europeos. Pero todo empezó aquí, con vosotros. Fue ese apoyo el que me permitió pasar por Locarno dos veces, con **El cielo sube** y **L'arbre de les cireres**, y eso hizo que los franceses me descubrieran. Gracias también al gran trabajo de Karine Prévoteau, una íntima amiga que montó una distribuidora (Atocha Distribution) para distribuir **L'arbre de les cireres** y fue de puerta en puerta explicando que yo existía. Ella se lo curró mucho. Yo creo que no es que guste más en Francia que en España, simplemente es que allí se ha hecho un trabajo que proporcionalmente ha dado mejores resultados, sobre todo mediáticamente.

Nosferatu: Otra gente ha pasado por festivales y no ha tenido ese resultado. Yo creo que hay algo en tu cine que conecta muy bien con la crítica y un determinado público francés.

Marc Recha: Pues yo creo que el público es el mismo en todas partes. El público de estas películas es muy pequeño en todas partes. Y es muy parecido. Si habláramos del gran público es distinto, pero el público de versión original es el mismo en cada lugar: en Madrid, en París, en Barcelona. Es un tipo de gente muy apátrida que se identifica con este tipo de películas.

Nosferatu: Dentro del proceso de una película qué importancia le das a la promoción, a la publicidad, al cartel...

Marc Recha: Le doy muchísima importancia a la promoción. Es fundamental. Pero desde el principio. Cuando escribo una historia, visualizo cómo puede ser el cartel, lo que se tiene que decir de la película. Estás haciendo un producto que tienes que vender y cada uno es distinto. A mí lo que me gustaría de verdad es poder hacer lo que hacen en Estados Unidos los directores, tener mi propia productora, como Clint Eastwood, o como Almodóvar aquí. En este tipo de cine lo tienes que controlar todo. Eso es lo que querría, pero cuesta mucho hacerlo. Aunque tampoco estoy seguro de que fuera la solución, porque el productor es una pieza fundamental en el proceso de creación de una película. Y si tienes a tu lado una persona que aporte ese aspecto, el trabajo se enriquece mucho.

Nosferatu: Aún no has encontrado un productor con el que te entiendas bien.

Marc Recha: Más bien pienso que existe un productor o varios productores para cada proyecto. Depende de la propuesta. Hay gente a la que le gusta más

Actores con el cartel de **Pau i el seu germà**, en el festival de Cannes 2001.

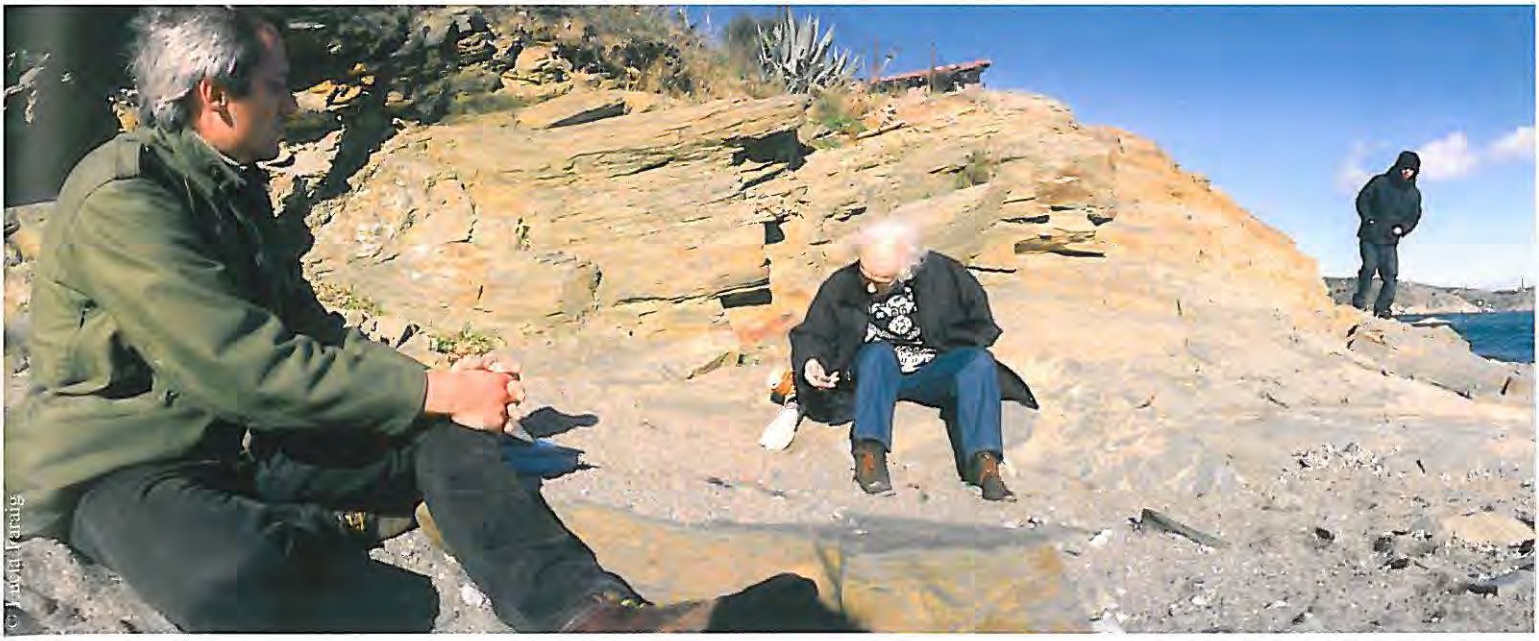


Foto de rodaje de **Les mans buides**

un tema y otra que prefiere cosas distintas. En todo caso, si es posible, se trata de trabajar con la persona adecuada para esa historia. A mí me gusta trabajar con personas que sean muy creativas, que enriquezcan la película. Después está la manera de llevar a la práctica todas esas ideas. Y eso favorece que a veces terminemos el rodaje antes de tiempo, ahorrando una cantidad de dinero considerable. Intento plantear proyectos que no sean especialmente caros, tiendo a ser bastante detallista, muy minucioso, intentando que en ninguna fase de la elaboración de la película se produzca un desfase que entorpezca el presupuesto aprobado.

Les mans buides

Nosferatu: Hablemos un poco de **Les mans buides**.

Marc Recha: En esta película faltó dinero durante el rodaje, porque la parte de la producción francesa, por los momentos difíciles que pasaba la industria del cine en Francia, no dispuso de todo el capital hasta terminado el rodaje, y eso hizo que sufriéramos mucho. **Les mans buides** surge de un torbellino cargado de impedimentos materiales que hacen que a menudo volviéramos a inventar por defecto, buscando soluciones imaginativas. No lo digo como una excusa, pero es una película que adolece de esas carencias.

Nosferatu: ¿Por qué cambiaste el montaje, haciendo que no fuera una historia lineal?

Marc Recha: Por un problema de concepto. La película quizás parte de una contradicción de la que a priori nadie se percató. No se podía plantear una película con un guión loco y divertido, cercano a un tipo de literatura que me gusta mucho, en un paisaje tan austero como es el que hay alrededor de la estación de Portvendres. Era una contradicción. Chocaba. Eso hizo que el rodaje fuera muy difícil. Apliqué la misma fórmula que en **Pau i el seu germà**, rodaje cronológico, sin vestuario y todo lo demás, pero a partir de un guión más complejo que iba por otro lado. Un lado que me gusta mucho, pero que no se adecuaba siempre a las condiciones del rodaje. Tenía que conseguir un equilibrio en la película entre el paisaje pausado y el tono alocado de la historia. Al margen de las deficiencias económicas que me obligaron a reestructurar muchas cosas, la dificultad era la de que no se fuera desdibujando cada vez más esa historia tan elaborada, mantener la coherencia de lo que sucedía. La película tenía que ser un zumo de naranja refrescante, pero, al tomar tanta importancia el paisaje, tuve que dar un golpe de timón y enderezar la nave, adecuarla más a la realidad que nos rodeaba. Y entonces salió una compota de manzana. A pesar de todo hay cosas que funcionan muy bien, que me gustan mucho, donde reconozco el equilibrio que buscaba. Cosas como la relación cámara-personajes-sonido dentro de los diferentes decorados, o la relevancia de las canciones de Dominique en toda la historia.

Nosferatu: La historia principal era la de Madame Catherine.

Marc Recha: Sí, esa es la historia central. El problema es que se desdibuja. Insisto en que **Les mans buides** se convirtió en una película lánguida, cuando en realidad era una película enloquecida. El guión tenía mucho más sentido del humor, era mucho más divertido y enloquecido. Pero lo cambié en función del rodaje. Una de las cosas que tiene el cine es que es algo extremadamente vivo, sensible, y cuando pasas del guión literario a trabajar con los actores y el decorado, todo cambia. La historia era un divertimento, pero la película se fue por otro lado. En **Les mans buides** se mezclan muchas cosas: la incomunicación, el paso del tiempo, los desarraigos, todo mezclado con un humor negro a cargo de un cadáver que se entierra y se desentierra continuamente.

Los referentes para mí son claros, **Pero... ¿quién mató a Harry?** (*The Trouble with Harry*, 1956), de Hitchcock y, sobre todo, Ioselliani o Tati.

Nosferatu: ¿Cómo trabajaste con esa mezcla de actores?

Marc Recha: Fue una de las mejores experiencias del rodaje. Tener actores tan distintos en estilo y procedencia fue algo extraordinario. Olivier Gourmet y Eduardo Noriega eran como dos toros frente a frente. La verdad es que Eduardo llegó con una humildad absoluta. Desde el principio se entregó al personaje y entendió que yo quería que fuera transparente y al mismo tiempo real, como es él. Su capacidad de entender el personaje, su carácter y la conexión personal que teníamos fueron las claves para que entrara de una forma muy participativa y creativa y al mismo tiempo pasara desapercibido.

Nosferatu: ¿La presencia de Eduardo Noriega sirvió para la promoción de la película?

Marc Recha: Sí, pero no tanto como podíamos imaginar. No es la primera vez que pasa. Cuando salen actores populares en películas más pequeñas no funcionan igual. Aunque nunca lo sabremos del todo, la distribución y la exhibición se adentran directamente en eso tan apasionante e imprevisible que es el mercado de la promoción. A veces llueve y a veces no.

Nosferatu: ¿Pasar por Cannes fue bueno para la película?

Marc Recha: Mucho. Imprescindible. Gracias a eso, tanto Luis Miñarro, el productor catalán, como Jacques Bidou, el productor francés, y las distribuidoras, pudieron arropar mejor la película en su fase de promoción.

El futuro

Nosferatu: ¿Cómo te quedaste después de **Les mans buides**?

Marc Recha: Como en cada película. Exhausto. Y necesito descansar un poco, reflexionar, hablar sobre lo vivido, digerirlo. Aunque termines dándote cuenta de que nunca acabas haciendo el proyecto que habías imaginado. Quizá sea mejor así, no sé... En todo caso, forma parte de la creación, de esa aventura humana que es el cine.

Nosferatu: Pero tienes proyectos en la cabeza.

Marc Recha: Sí, desde luego. Aunque hablar de ellos me provoca cierta inquietud, pues tengo la impresión de que al hacerlo pueda desvelar ciertos aspectos que rompan en pedazos la magia que conlleva la gestación de todo proyecto. Son cuatro los proyectos que tengo en marcha, danzando alrededor de mi cabeza. No sé si los llegaré a hacer nunca. Son bastante ambiciosos, de cierta envergadura. El que

© Lucía Faraig

Foto de rodaje de **Les mans buides**

© Lucía Faraig

parece más avanzado es una historia que me gusta mucho. Es un tema que nació hace unos años, en la Vall de Gallinera. En toda aquella zona, de Denia a Alcoi, hacia el año 1247 se hicieron fuertes los moriscos antes de ser expulsados de la península. El paisaje es muy importante en esta historia, los valles del sur valenciano y lo que queda allí de la herencia de la presencia morisca y los repobladores mallorquines: los cultivos, la comida, los pueblos, las variaciones dialectales de los mallorquines que aún perduran... Hay un material humano impresionante. Esa realidad se entremezcla con un proyecto de una película medieval que me apetece hacer desde hace mucho tiempo. Una idea que nace directamente de **Campanadas a medianoche** (1965), de Welles, aderezado por un tipo de lecturas y de cine de aventuras medievales que me gustan mucho, incluyendo en ellas *El señor de los anillos*. Como hacer una película así es casi imposible, se me ocurrió ligar todo en una historia muy sencilla: un equipo de rodaje llega a los valles para filmar una película medieval, la que a mí me gustaría hacer, y construyen unos decorados. La historia es la de un famoso caudillo árabe que se llamaba Al-Azrak, que plantó cara a Jaume I y a los temibles cristianos tres años después de caer Denia. La revuelta se prolongó más de una década. En la ficción Al-Azrak se hace fuerte en una fortaleza que construiremos para el rodaje. Hay muchas leyendas que aún persisten sobre las gestas de este personaje, de tesoros escondidos, damas encantadas... La película empieza cuando el equipo de rodaje llega al Barranc de l'Infern y decide levantar allí el decorado. Mientras empiezan los preparativos para construir la fortaleza, gradualmente la cámara se pierde por los alrededores y empezamos a recuperar la historia del tiempo desde hace ochocientos años, a hablar sobre un mundo en extinción y también de unas maneras de ser que perduran. Entrevistamos a la gente, hablamos con el médico del valle, con el maestro de un pueblo, con un escritor de la zona. De pronto la película se convierte en una especie de documental en el que se mezcla un equipo de rodaje que intenta hacer una película medieval mientras la vida circula a su alrededor y se mete en medio. Habrá actores de verdad disfrazados de medievales mezclados con la gente del pueblo. Es un trabajo complejo de yuxtaposición entre ficción y realidad que nos sumergirá en el universo de aquellos tiempos, en la memoria perdida de todo lo que sucedió con Al-Azrak, los moriscos y su expulsión de la península.

Nosferatu: Es muy diferente a lo que has hecho hasta ahora.

Marc Recha: Me gusta mucho la idea del decorado porque es una cosa que desaparece. Es como una metáfora para dejar constancia de las cosas que ya no están. Hace poco vi un reportaje de **El señor de los anillos** (*Lord of the Rings*; Peter Jackson, 2001-2003) donde explicaban cómo habían construido auténticos palacios. Era precioso. Explicaba que muchos efectos estaban hechos con sistemas antiguos del cine, sobre todo perspectivas.

Eduardo Noriega en el rodaje de **Les mans buides**

Nosferatu: ¿Te gusta el libro de Tolkien, *El señor de los anillos*?

Marc Recha: Fue uno de los primeros libros que leí. Tenía doce o trece años y me impactó mucho. Me gustaba mucho. La primera vez que fui a Donostia, en el año 1986 me parece, fui a buscar a John Boorman porque yo había escrito una versión de la primera parte de *El señor de los anillos* y quería dirigirla. Tenía dieciséis años y me fui con el guión bajo el brazo para que me la coprodujera. Lo busqué por todas partes, pero al final no apareció. Tuve un gran disgusto y me volví a casa con el guión. Al menos descubrí el Festival de San Sebastián. Por eso, cuando vi que hacían las películas, me alegré. Conocí a Peter Jackson en Valencia presentando **Mal gusto** (*Bad Taste*, 1987). Primero pensé que no le pegaba hacer **El señor de los anillos**, pero la verdad es que él mismo es un *hobbit*.

Nosferatu: ¿Qué piensas de la película?

Marc Recha: La primera está demasiado fragmentada, muy cortada. Pero a medida que avanza la trilogía, mejora. La segunda tiene cosas muy interesantes y en la tercera ves que se deja la piel. Se va haciendo más negra y más interesante. Es un proyecto que me habría gustado hacer, lo ha hecho otra persona y me parece muy interesante. Es cine-espectáculo total.

Nosferatu: Me has hablado de otros proyectos...

Marc Recha: Hay tres más. Uno es una historia que pasa en el río Besós, en una zona de Barcelona que pocos conocen. Hemos hecho un trabajo detallado de localizaciones y de fotografías y la tengo bastante avanzada. Es la historia de un niño en la que sí pondría cosas autobiográficas. Otro proyecto sucede en las minas de Súria, en la Cataluña central, con personajes muy cerrados. Y tengo un cuarto que es el más difícil de hacer. Está ambientado en el año 1938. Es una historia impresionante, muy bien documentada. Se trata de la expedición Bayo, un tío muy raro, que no se sabe bien si es capitán, en todo caso militar leal a la República, que enreda al Comité de Milicias Antifascistas de Cataluña y a la Generalitat, y monta una expedición para reconquistar Mallorca con una flota clandestina. Como es lógico, resulta un fracaso absoluto y acaban prácticamente todos muertos. Llegan a conquistar Ibiza, Formentera y Menorca, pero cuando llegan a Mallorca los destrozan. A la columna la llamaban *"la columna de la sífilis"*, porque iba toda la purria del Barrio Chino de Barcelona. Es un proyecto que me gusta mucho. La gente se preguntará si la Guerra Civil podía ser así. Era una locura que se desmadra hasta evidenciar lo absurdo de la guerra y la fragilidad de las cosas. Utilizaré material de tres libros: *Incerta glòria,* de Joan Sales, las memorias de Robert Graves, *Adiós a todo eso*, combinados con *Viaje al fin de la noche* de Louis Ferdinand Céline. Lo que más llama la atención es la oportunidad de trabajar con una cantidad enorme de material documentado de dicha expedición, pero el proyecto es muy caro y difícil de hacer.

Nosferatu: Lo curioso es que son muy distintos entre sí y respecto a lo que has hecho hasta ahora.

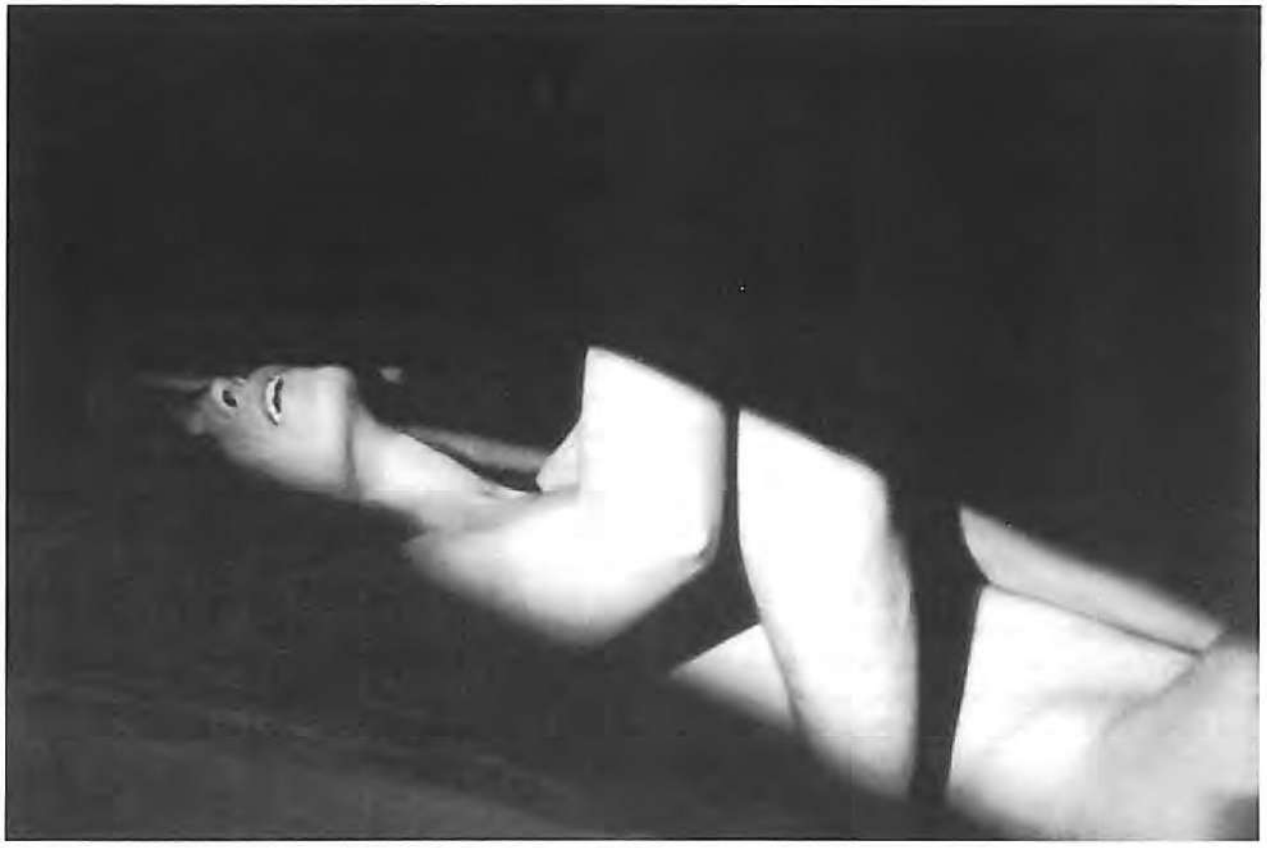
Marc Recha: Lo que me preocupa es si podré encontrar la financiación para hacerlos. No es que piense que es imposible, pero sé que es difícil. Hay que ir poco a poco, sin prisas.

Unos años más tarde

Los cortometrajes de Marc Recha

Carlos J. Plaza

Marc Recharen lanean ez dira ondo bereizten bere film laburrak bere film luzeetatik. Pixkanaka, bai batzuk bai besteak filmografia originala eta iradokitzailea eratzen ari dira, bere lan guztietan. laburrenetan ere, nabarmentzen den sormen handiko zinemagilearen lana izanik.



El darrer instant

Pere Ponce dice que en el pueblo donde ha ido a parar en **L'arbre de les cireres / El árbol de las cerezas** (1998) el tiempo no pasa. Lo único que fluye es el agua, los ríos, las fuentes, los grifos... Pero el tiempo parece haberse detenido, quizá consiguiendo el principal objetivo del cine de Marc Recha: acabar con él, derrotarlo entre robles, pupitres y blanco y negro, suspenderlo mientras pasan los guardacostas de la ciudad, las nubes de mil formas, las gatas con nombre de mujer, las arañas del pasado...

Los trabajos en formato corto del cineasta catalán aparecen a lo largo de toda su filmografía: trece años transcurren entre el primer cortometraje que dirige en 35 mm. y **Sobre el pas de dues persones uns anys més tard** ("Sobre el paso de dos personas unos años más tarde", 2001). Como sucede habitual-

El zelador

mente, antes de su primer largo realiza cuatro cortos que suponen un paso previo a **El cielo sube** (1991), unas prácticas, la posibilidad de experimentar con el lenguaje audiovisual y sobre todo de conocer a unos compañeros de viaje que le acompañarán en su travesía. Lo que no suele ser tan frecuente en el cine español es que un director vuelva a hacer cortos después del estreno de su largometraje. Recha dirige tras **El cielo sube** y antes de **L'arbre de les cireres** otros dos cortos, y en 2001, el mismo año de **Pau i el seu germà / Pau y su hermano / Pau et son frère** (2001), presenta en Cannes un nuevo trabajo de cinco minutos. Así pues, Recha no considera los cortometrajes únicamente como un paso necesario para poder dar el salto al largo, sino que a lo largo de su carrera ha reincidido en las películas de corta duración en algunas ocasiones.

Marc Recha, nacido en 1970 en L'Hospitalet de Llobregat, quiso ser director de cine desde muy pequeño, desde que rodaba sus primeros cortometrajes en Súper-8 siendo aún un niño, cuando *"iba rodando como una especie de enfermo por todos los sitios, con la cámara para arriba y para abajo"* (1) y filmaba en su pueblo sus primeras imágenes. Entre 1984 y 1988 dirige alrededor de catorce cortometrajes en ese arrebatador formato. Y también en esos años comienza a ver todas las películas que puede. De los programas triples de finales de los setenta con que mucha gente se crió, una de terremotos, una de vaqueros y una de Godzilla, a la Filmoteca. Adicto al llamado séptimo arte desde entonces, a Recha le gusta ver cine, siempre le ha gustado. Aún adolescente devora películas y rueda todo lo que puede.

Y finalmente en 1988, a la edad de dieciocho años, realiza su debut en el formato de los mayores, los 35 mm., con **El darrer instant** (1988), al que seguirán otros seis cortometrajes (más otro par que produjo a dos de sus colaboradores habituales en sus comienzos, Joaquín Ojeda y Ona Planas) hasta la fecha. Dirige cuatro cortos antes de su sorprendente e insólito debut en el terreno del largometraje con **El cielo sube**, que obtiene un inesperado éxito que convierte a Recha en una de las promesas más emergentes del cine español.

El último instante

Tras varios años rodando en Súper-8 todo lo que puede, Recha dirige en 1988 su primer trabajo en 35 mm., **El darrer instant**, una historia de amor o de desamor que rueda tras haber visto mucho cine francés. Dos personajes, Clara y Aleix, viven el final de una relación o quizá su comienzo ante los ojos de una gata, una historia contada de forma nada cronológica con una única palabra de diálogo (*"Clara"*), dicha además por teléfono, y con una banda sonora de apoyo compuesta básicamente por sonidos obra de Miguel Jordà, colaborador de Recha en todos sus trabajos hasta **El cielo sube** (como también Joaquín Ojeda, firmante aquí del montaje y guionista y montador de gran parte de los trabajos de Recha hasta su primer largo).

El darrer instant *"era la impetuosidad de hablar de cosas que uno casi no conocía"* (2), es una historia de amor contada por alguien que ha aprendido del amor más a través de las películas que ha visto que a través de su propia experiencia. Así que recurre a gran cantidad de recursos cinematográficos para contar una ruptura, una tristeza de amor: el café y los cigarrillos, cristales rotos y una gata, silencio y silencios, cartas (hace dieciséis años aún se escribían cartas de amor) y perchas que cuelgan vacías, maletas preparadas para iniciar un viaje.

Recha tuvo muchos problemas durante el rodaje del film porque *"nadie comprendió lo que quería"* (3). Sin embargo, fue un paso importante para él porque supuso su primera experiencia en una producción más profesional.

Son los primeros pasos con veintisiete milímetros más de un joven que aún no es mayor de edad y que llevaba rodando sin parar desde mucho tiempo atrás. Como he comentado anteriormente, aparecen ya algunos colaboradores con los que trabajará en los próximos años, gente con inquietudes similares a las suyas que le acompañarán en sus años de aprendizaje (años que en su opinión durarán toda la vida, porque el cineasta catalán piensa que los seres humanos siempre estamos aprendiendo) y que permanecerán junto a él hasta que el cielo suba.

El celador

En 1990 Marc Recha obtiene el Segundo Premio en uno de los certámenes de cortometrajes más impor-

tantes de España, el Festival de Alcalá de Henares, con su segundo trabajo, **El zelador** (1989), tras un intento por hacer un corto que no llegó a acabar llamado "Asteroides".

Escrito por Joaquín Ojeda, **El zelador** es un cortometraje en blanco y negro que narra el encierro de una persona (la víctima) en una habitación mientras el personaje que da nombre al film, el celador, le vigila a través de un monitor. A este último no le vemos bien en ningún momento, sólo su espalda, su bata blanca y sus manos. De la víctima vemos muchos primeros planos: de sus ojos, su boca, sus pies, sus dientes... La cerradura aparece varias veces reforzando la idea de encierro. Al final el celador se prepara para algo, la víctima tiene miedo, trata de ocultarse entre las paredes, entre las sombras... Unos gritos indican que el encuentro entre ambos se ha producido.

Cortometraje claustrofóbico y que concede una gran importancia a la banda sonora (compuesta fundamentalmente por sonidos), como sucede en toda la obra de Recha, su segundo trabajo está dedicado al cineasta francés Marcel Hanoun, con quien colaboró e incluso vivió en su estancia de ocho meses en París becado por la Generalitat de Cataluña.

A Marc Recha le gustó más esta experiencia que la de su primer corto, pues trabajó con gente más afín a él, personas cercanas a José Luis Guerín, con las que se sintió más comprendido y a gusto: *"Fue un hallazgo, eran personas exquisitas, sensibles, estaban enteradas de lo que habia que hacer, y por lo tanto no hubo ningún problema. Habia una sintonía, unos criterios más o menos parecìdos, cercanos"* (4).

El miedo a asomarse

Las olas rompen contra la orilla al comienzo de su siguiente corto, **La por d'abocar-se** (1990). También lo cierran. El tiempo pasa y el mar permanece. Recha comienza en estos años, ayudado por las lecturas de su escritor de cabecera, Josep Pla, a quien cita continuamente como referencia de su obra y de su vida, a pensar en el paso del tiempo, que se convertirá en una de sus preocupaciones más importantes, en uno de los temas más presentes en su filmografía. El tiempo que pasa y todo lo devora, todo lo arrastra, todo lo consume.

El director barcelonés entrevista a su abuela durante varias horas con curiosidad por su pasado, tratando de aprovechar sus conocimientos, su experiencia vital: *"Me encontraba en un momento en el cual empezaba a tomar conciencia del pasado, sobre todo en el sentido histórico, y una de las personas que representaba cierto pasado era mi abuela. Para mí sigue siendo un pozo de sabiduría, una visión muy concreta del mundo, una visión que si no trasciende desaparecerá"* (5). Finalmente no utiliza sus palabras, sólo algunas de sus imágenes, que sobrevuelan este trabajo que Recha considera fallido y que nos muestra a un cineasta que intenta recordar a su abuela a través de sus imágenes, de fotografías, de su pasado, que trata de fijar en la memoria su rostro, sus gestos.

Ese mismo año Recha produce a Joaquín Ojeda su cortometraje **Tout à la française**, homenaje a la cultura francesa en dos minutos y primera experiencia suya como productor de un trabajo no dirigido por él. En 1993 volverá a repetir con **Raquel**, realizado por Ona Planas.

La Maglana

La Maglana (1991) supone el paso anterior a **El cielo sube**. Recha se encontraba preparado para dar el salto al largo, llevaba un par de años de gran trabajo cinematográfico y además se dieron las circunstancias apropiadas para ello.

Su cuarto cortometraje parte de un texto del escritor mexicano Juan José Arreola (1918-2001) y supone su trabajo más estilizado, equilibrado y redondo hasta la fecha. La Maglana es una araña que atormenta al protagonista de la historia, interpretado por Germán Lázaro, en Fez (Marruecos) en el año 1411. Una voz en *off* en árabe y en primera persona cuenta la persecución a la que un hombre se ha sometido voluntariamente en su propia casa tras ser abandonado por la mujer a la que amaba. Para tratar de olvidarla, especialmente por las noches, busca el terror, el terror más grande que puede imaginarse. Y compra un monstruo, una araña, para que le acompañe por las noches y no le deje dormir, para que ocupe sus pensamientos y no le conceda ni un momento de

Tout à la française

tranquilidad, de reposo, para que habite en su casa y en sus sueños. Se despierta por las noches helado, no descansa porque a cada momento espera sentir sus peludas patas recorriendo su cuerpo, no sabe cuándo le va a atacar, si va a hacerlo, cuánto tiempo le queda...

La Maglana sólo aparece al final. Hasta ese momento el espectador se la imagina, trata de ponerse en la piel del protagonista de este cuento, incapaz de descansar, presa de un suplicio provocado por él mismo para tratar de minimizar su dolor por la pérdida del ser amado. Su vida acaba girando en torno a la araña. No sabe cuándo y dónde puede aparecer. Se convierte en su compañera de viaje, en alguien con quien comparte en cierta forma su vida. Ha cambiado un infierno por otro.

Las bellas imágenes en blanco y negro de Miguel Llorens, que debuta con Recha aquí y que se convertirá en el director de fotografía de todos sus trabajos hasta **L'arbre de les cireres**, confieren una gran fuerza expresiva a un cortometraje que confirma que Recha ya estaba preparado, pese a tener tan sólo 21 años, para el siguiente paso de su carrera. En sus propias palabras, *"aquí llega el final de una etapa"* (6).

Es tarde

Un niño llega a clase y escribe una redacción titulada *"Qué hice el domingo"*. Una voz en *off* ya adulta la lee y relata qué pasó ese domingo que cambió su vida, aunque nada parezca hacerlo sospechar hasta el final. Todo transcurre como un día festivo cualquiera. El paseo matinal, el periódico, un banco en el parque, el arroz a mediodía, juegos con el primo, fútbol televisado... La rutina preside todos los actos, incluso la discusión entre los padres parece de lo más habitual. Pero el tono de la disputa se eleva y la cosa acaba en tragedia. No era un domingo cualquiera.

La Maglana

Marc Recha dirige en los siete años que median entre **El cielo sube** y **L'arbre de les cireres** sus dos mejores cortometrajes. En 1993 el primero de ellos, **És tard**, basado en un relato del escritor catalán Quim Monzó titulado *Redacció*. Han pasado dos años desde **El cielo sube**, que se convirtió por sorpresa en una de las sensaciones de la temporada cinematográfica española. Tras un tiempo intentando sacar adelante otros proyectos que no cuajaron, Recha vuelve al terreno del corto con esta historia que narra con una voz en *off* y con unas imágenes prácticamente sin personajes una historia tremenda, el asesinato de una mujer a manos de su marido, en un tono que en ningún momento presagia lo que va a suceder.

La historia se cuenta por medio de unas imágenes y una banda sonora que caminan en una misma dirección, pero no de una forma simultánea. La voz en *off* cuenta en palabras de un niño lo que sucedió aquel domingo. Las imágenes tratan de trasmitir un estado de ánimo al espectador. Son planos de un parque, de ramas y cielo, de casas, primero la fachada y luego un salón, una cocina. El paseo del domingo por la mañana. Después la comida. Escenas del día a día de una familia. La cafetera y el tocadiscos. Las imágenes acompañan las palabras de la redacción, pero no necesariamente al mismo tiempo. Aparece por ejemplo una pala minutos antes de que el padre la utilice para enterrar a su mujer. O la presencia del banco vacío, donde el padre leyó o leerá el periódico. Recha trata de transmitir una sensación de calma, de rutina, de día a día, mediante planos del escenario donde transcurre, trascurrió o transcurrirá la historia que cuenta. Las imágenes puntúan lo que cuenta la voz, le dan cuerpo, consistencia. No importa que los personajes no aparezcan en el momento que la cámara ha elegido para filmar. Las imágenes presentan los lugares de los hechos, incluso sus consecuencias (las cosas por el suelo en el salón, la sensación de que allí ha tenido lugar una pelea), pero sin personajes. La acción ha sucedido o sucederá ahí, pero en ningún momento se ve a los actores que la han representado. Los restos del naufragio de un matrimonio aparecen diseminados por la casa. El texto nos informa de lo que ha pasado, pero no llegamos a verlo nosotros mismos. El corto acaba y el espectador sabe lo que ha sucedido, tal vez lo ha podido ver en su imaginación, ha atado cabos y sensaciones y ha llegado a una conclusión, aunque en realidad no lo ha visto. Quizá eso sea el cine.

El guardacostas

Marc Recha vuelve a la ficción en 1997 con **L'escampavies**, cortometraje producido por Tesau-

ro Spot, compañía de publicidad para la que trabajaba en esos momentos. Han pasado cuatro años desde **És tard** y está punto de comenzar la preparación de su segundo largo.

L'escampavies, es un relato de ambiente marinero que cuenta la historia de Pau y su hermano. El verdadero protagonista, Pau, no aparece en ningún momento en pantalla, pero todo lo que sucede gira en torno a su figura. Años atrás los dos hermanos trabajaban como pescadores con su padre, pero, a la muerte de éste, uno de ellos, Pere, siguió trabajando, y Pau, el otro, se dedicó a *"buscar a la mujer de su vida"*. Hubo una ruptura entre ellos y llevan años sin hablarse. Pere sigue pescando con la ayuda de su sobrina, la hija de Pau, a quienes durante los últimos años ha ayudado a mantenerse a flote regalándoles cubos de pescado. Pau vive encerrado en su casa, prácticamente sin salir, acosado por los fantasmas del pasado. Vive en su mundo. Huyendo de los guardacostas, a los que se imagina detrás de las persianas, vigilándolos, cuando ve la luz de alguna moto que se acerca por la calle. Esos guardacostas que años atrás le perseguían de verdad, de los que debía esconderse cuando pescaba de forma ilegal. Marta, la hija y sobrina, trata de que los dos hermanos vuelvan a tener contacto. Pero es difícil olvidar.

El corto se estructura en tres partes bien diferenciadas. La primera, la más larga, consiste en una conversación en el barco entre Marta (Gabriela Flores) y Pere (Jordi Dauder). Cuentan la historia de la disputa familiar a retazos, mientras hablan sin mirarse a los ojos. En la segunda parte se ven imágenes de la vida cotidiana de ambos (Marta haciendo la compra, Pere en casa con su mujer y la abuela, que son la madre y la abuela de Recha: Àngels Batallé y Raimunda Pou) mientras la voz del director habla de la vida que lleva Pau. El epílogo de la historia es una escueta conversación telefónica accidental entre los dos hermanos. Pere acepta una invitación a cenar de Pau que no se escucha, ya que tampoco se oye su voz a lo largo de todo el metraje. Quizá las cosas puedan cambiar, *l'escampavies* deje de barrer la costa y los hermanos puedan hablar.

Otro de los protagonistas del relato es el mar, con cuyas imágenes se abre **L'escampavies** y que aparece a lo largo de toda la película, no sólo como parte importante de la historia que se cuenta sino también como presencia física que golpea el casco de los barcos y las vidas de los pescadores.

Tras varios años sin pisar el terreno de la ficción, a Recha le apetece volver a rodar e inmediatamente después de **L'escampavies** comienza a preparar **L'arbre de les cireres**.

Sobre el paso de dos personas unos años más tarde

En el año 2001 se proyecta en una sesión especial del Festival de Cannes **Sobre el pas de dues persones uns anys més tard**, cortometraje de cinco minutos dirigido por Marc Recha siguiendo un encargo del certamen. Es el mismo año en que **Pau i el seu germà** compite en la Sección Oficial.

Planos de un camino. Un enorme roble en mitad de él, sus ramas, su tronco... Marc Recha pasea y se encuentra con su madre, que le da una chaqueta. Recha se la pone. Las ramas del árbol tratan de alcanzar el cielo. Una mezcla de sonidos que sugieren actividad y caos, quizá explosiones, el ladrido de un perro...

Sobre el pas de dues persones uns anys més tard es, en palabras de su productora, Oberon Cinematogràfica, un *"cortometraje que muestra la visión interior del autor ante el fenómeno de la globalización"* (7).

Marc Recha ha dirigido siete cortometrajes desde 1988. Desde que era casi un adolescente que quería ser director de cine hasta hoy, convertido en uno de los cineastas más inquietos, interesantes y personales del panorama cinematográfico español actual. Teniendo en cuenta que han ido apareciendo de una forma más o menos esporádica a lo largo de toda su filmografía, no es descartable que el director de L'Hospitalet vuelva a transitar por los caminos del corto en el futuro.

NOTAS

1. Entrevista publicada en la página web www.clubcultura.com.

2. Declaraciones de Marc Recha recogidas por Jesús Rodrigo en *Banda aparte*, número 1, noviembre 1994, pág. 16.

3. *Ibidem.*

4. *Ibidem.*

5. *Ibidem.*

6. *Art. cit.*, pág. 18.

7. Página web de Oberon Cinematogràfica: www.oberoncinematografica.com.

El cielo sube

Jesús Angulo

Eugenio D'Orsen Gogaitasunaren ozeanografia liburuan oinarritutako ***El cielo sube*** *bere lehenengo film luzearekin, Marc Rechak ordura arte zuzendutako film laburrak laburbildu nahi ditu eta, aldi berean, "zine pobrea" errebindikatzen du. Pelikula hau sailka ezina, erabat pertsonala eta independentea da, eta bertan askatu egiten du bere ordorengo pelikulen konstante ugari: off ahotsaren erabilera (eta off-arena, orohar), elementu narratibo gisa; denbora harrapatzeko asmoa, gelditutako denbora, alegia; txertaketen eta irudi zatikatuen etengabeko erabilera; natura beste protagonista bat gehiago izateko ahalegina; argiaren inguruko etengabeko ikerlana.*

"No me gusta que me llamen marginal o que califiquen la película de maldita, porque esto es una mentira inventada por los canales de exhibición para apartar ciertos productos" (1). Pese a estas palabras, Marc Recha, que siempre se ha caracterizado por tener una clara conciencia de la importancia de la producción, la distribución y la exhibición a la hora de que un trabajo cinematográfico llegue al público, no podía engañarse con el futuro comercial de su primer largometraje. **El cielo sube** tenía todas las características de un film destinado en el mejor de los casos a eso que se llama película de culto: una duración de setenta minutos, que no se adaptaba a los metrajes convencionales buscados por las salas de exhibición; una total ausencia de diálogos, sustituida por la voz en *off*, que sigue fielmente el texto literario original; una obra de referen-

cia, *Oceanografía del tedio*, de Eugenio D'Ors, que no es precisamente un *best seller*, de un autor injustamente relegado en los últimos tiempos, y que al día de hoy no se ha vuelto a publicar desde hace más de un cuarto de siglo y se encuentra descatalogada; una fotografía en blanco y negro, conscientemente manipulada para darle un aspecto un tanto *amateur*; una prácticamente total ausencia de acción en el sentido más tradicional del término; un presupuesto de veinticinco millones, que no daba para la presencia de estrella alguna; un rodaje en tres días y medio...

Lo que sí resultó ser una fenomenal sorpresa fue su éxito absoluto, tanto de crítica como en su pase por sucesivos festivales, incluidas las rotundas alabanzas del mismísimo Manoel de Oliveira tras su proyección en Locarno. Lo que golpeó de **El cielo sube** en el cine de los años noventa fue la enorme valentía de un joven realizador, que se lanzó de cabeza a una de las propuestas más personales, coherentes e insólitas del cine español de las últimas décadas, y la extraña fascinación estética que la película consigue transmitir a todo espectador que no se limite a esperar el cine digerido de consumo habitual. Es curioso, sin embargo, que hablando de un cine rotundamente personal, el origen de la película le viniese de fuera. Por un lado, fue su coguionista e íntimo colaborador en sus primeros trabajos, Joaquín Ojeda, el que le sugirió que leyese la olvidada obra de D'Ors, porque en ella había un excelente material de partida para un largometraje. Por otro, fueron Sigfrid Monleón y José Luis Rado los que le propusieron financiarle, tras la visión de varios de sus cortometrajes anteriores, desde su productora No Films, una película de bajo presupuesto.

Sea como fuere, lo cierto es que Recha tuvo claro desde el primer momento que lo que quería hacer era una película a contracorriente, que, en cierto modo, sería una recapitulación de todo lo que había pretendido hacer con sus cortometrajes hasta ese momento. Otro de los puntos de partida de **El cielo sube** fue su defensa de un "cine pobre", como contraposición al cine comercial dominante (2). No en vano, el realizador se define como *"un histérico de los presupuestos"*. Se negó, incluso, a pedir ninguna subvención oficial que pudiese hipotecar el proyecto y sólo a posteriori recibió una pequeña ayuda de la Generalitat Valenciana.

De hecho, Recha se autorreivindica como un director responsable, que cumple con el calendario de rodaje y evita desperdiciar material. Así, se trasladó con un equipo reducido a una casa de Turre (Almería), donde rodó doscientos cuarenta planos en tres días. Los cinco planos finales fueron rodados en Barcelona una tarde de unos días después. Dentro de su apuesta por una drástica economía de medios, su única exigencia fue la de contar con el mejor sistema de sonido disponible, por lo que utilizó el Dolby Stereo SR. Claro que, como veremos, era algo indispensable para su proyecto.

El argumento de **El cielo sube**, o de *Oceanografía del tedio*, a la que sigue con fidelidad, es aparentemente simple. En el verano de 1957, el médico sugiere al joven Juan de Dios que se retire a un balneario para relajarse. Allí debe descansar, sin ningún tipo de actividad, ni siquiera mental: *"Ni un movimiento, ni un pensamiento"*. Se instalará en el jardín del hotel, tumbado en una hamaca y dispuesto a seguir esa máxima. Pero la estancia se reducirá a tres horas, las que van desde ese momento hasta que la lluvia hace su aparición.

Desde su inactividad, Juan de Dios (Salvador Dolz) desplegará todos sus sentidos en un radical intento de que su cuerpo se integre en la rica naturaleza que le rodea. Un viaje hacia el exterior que se completa con una inmersión cenestésica, por la que intenta apresar cada respuesta de su propio cuerpo a las estimulaciones externas. El bellísimo texto de D'Ors ejerce de voz interior, de instrumento catalizador de todas esas sensaciones. La voz en *off* intenta racionalizar el pequeño resplandor que produce en uno de sus ojos el brillo del sol reflejado en una cucharita de café; la distinción entre dos fragancias tan cercanas como enfrentadas, un olor *"bravo y agrícola"* y otro *"indolente y tropical"*; el complejo cromatismo de una pared blanca; la alegría del chorro de agua que escapa bullicioso de una manguera; la lenta evolución de un cosquilleo transformado en suave calambre; los primeros pinchazos de una jaqueca; las nubes, el viento que va creciendo en intensidad, las primeras gotas, la lluvia...

Aparte de la narrada, pero no vista, presencia de un camarero y la mano del jardinero que sostiene la manguera, Juan de Dios sólo ve interrumpida su soledad por la presencia de dos mujeres jóvenes, que consiguen crearle una profunda turbación interior. La belleza serena, casi intelectual, de la primera se ve cuestionada por la aparición del físico rotundo, mediterráneo y sensual de la segunda. La desaparición de ambas es, en cierto modo, el preludio del fin de su estancia en el balneario. Es precisamente la secuencia que comparten los dos personajes femeninos, la titulada "La binovia" (3), la que más alabó Oliveira en Locarno. Esta secuencia, por otro lado, no sólo supone la contraposición entre dos tipos de ideal femenino, entre lo racional y lo lúdico, sino también la pugna entre el estado exterior de indolencia del protagonista, que se correspondería con la joven rubia que aparece en primer lugar, y su estado de excitación interna, en cierto modo representado por la fugaz aparición de la inquietante joven morena, que provoca en Juan de Dios un claro desasosiego.

Siguiendo el consejo de Ojeda, Recha devoró el breve relato de Eugenio D'Ors. Inmediatamente lo llevó a su terreno. Pese a lo sorprendente de la apuesta, el

realizador fue consciente desde el primer momento de que aquel texto contenía una clara vocación cinematográfica. Las obsesiones sobre las que el realizador había trabajado en todos sus cortometrajes estaban allí: la voz en *off* como elemento narrativo, su constante reflexión sobre el tiempo, el gusto por los detalles y las imágenes fragmentadas, su intento de convertir la naturaleza en una protagonista más de sus historias, algo esto que ganaría terreno en sus siguientes largometrajes y que tiene que ver con otra de sus máximas preocupaciones, la de la luz.

Para esto último, Recha decide filmar en blanco y negro, algo que para él favorece la captación de la luz en todos sus matices. La tenue percepción, por parte del protagonista de **El cielo sube**, de cada una de las modificaciones lumínicas que se producen a su alrededor tiene mucho que ver con la mirada escrutadora de la cámara en **La Maglana** (1991). En este cortometraje nos encontramos también con una voz en *off* que narra el terror contenido de su protagonista ante la presencia, intuida pero nunca explícita, de la araña mortal que él mismo dejase libre en la casa días antes. Mientras el protagonista desgrana sus temores, sus pesadillas, la cámara se introduce por los rincones donde la luz y la sombra juegan a buscarse los límites. De forma más relajada y sensual, también la cámara busca en **El cielo sube** esos límites y dibuja sus contrastes. Especialmente significativos son el ir y venir de la cámara a lo largo de la pared blanca, consiguiendo con la certificación de sus desconchados y rugosidades crear la ilusión de su cromatismo: *"Hay cimas color rosa en una pared blanca, hay abismos azules, hay verticales rayas de oro, hay verdores misteriosos y fugacísimos, hay iris y nieves y claros de luna, hay ocasos y auroras"*.

Pero no es la única razón por la que Recha elige el blanco y negro. En la línea de su defensa de un cine pobre frente al cine comercial, pretende dar a la película una apariencia de cine *amateur*, al tiempo que adquiere una calidez que la aleja del cine más estereotipado. Para ello, además, procedió a rayar la película y jugar con el grano para que proporcionase la calidez de una filmación familiar con una cámara de Súper 8, al tiempo que reivindicaba el cine de los pioneros: *"La película está estropeada conscientemente, raya a raya, se malogró la imagen desde el principio, metimos toda clase de objetos delante del objetivo para suavizar la fotografía, la textura, difuminar el blanco y negro, como el cine de los años 20, e incluso del cine de principios de siglo. De una manera consciente esto choca con la brillantez, con la definición, con la mesura del tiempo y la exposición de las imágenes que configuran la mirada contemporánea"* (4).

Todo esto queda, además, apuntalado con movimientos de cámara aparentemente descuidados, que

en el fondo corresponden a una inestabilidad perfectamente estudiada, en la que planos fijos y movimientos inseguros cámara en mano se suceden en perfecto apoyo de la indolencia externa y la excitación interna del protagonista. Recha destierra de su película los planos generales y el uso del gran angular. Las imágenes fragmentarias se suceden, plagadas de insertos de una multitud de objetos, que poseen un claro carácter informativo, algo ya obsesivamente presente en todos sus cortos: desde **El darrer instant** (1988), **El zelador** (1989), **La por d'abocar-se** (1990) o **La Maglana** a los posteriores **És tard** (1993) y **L'escampavies** (1997), así como en todos sus largometrajes.

Esta fragmentación consigue establecer un ritmo especial, que recuerda en cierto modo el de las notas aparentemente inconexas de la música dodecafónica. De esta forma, cada plano de **El cielo sube** parece apuntar a la búsqueda de una cierta abstracción, como apunta Carlos F. Heredero: *"La exploración contemplativa de estados de ánimo, emociones y pensamientos mediante unas imágenes entrecortadas, despojadas al máximo de toda referencialidad y llevadas casi hasta la frontera de la abstracción, que pugnan por captar lo esencial desde el registro de lo físico, de la luz y de los sonidos"* (5). Esta fragmentación, en la que Recha hace especial hincapié a la hora de mostrar a su protagonista, casi siempre en primerísimos planos parciales, es heredera del mismo recurso utilizado a lo largo de todos sus cortometrajes, como la insistencia en los insertos de los más variados objetos (desde los que ocupan el velador de café de una de las primeras secuencias, hasta las hojas y ramas de los árboles del jardín, la boca de la manguera, los desconchones de la pared...), lo es asimismo de sus primeras horas, singularmente de **La Maglana**, quizás el mejor cortometraje de su realizador y, desde luego, el que más similitudes mantiene con **El cielo sube**.

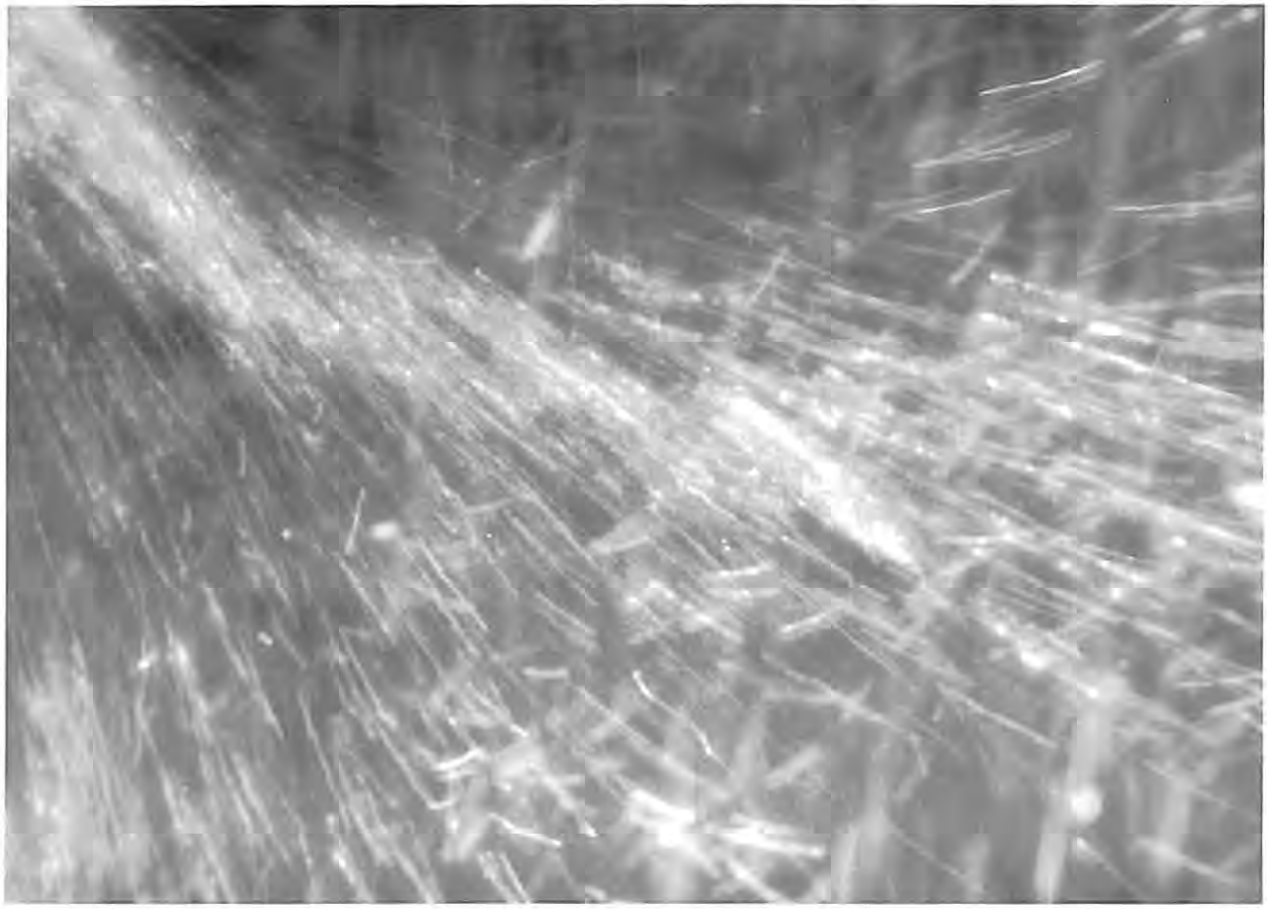
Pero lo que de verdad marca el *tempo* de la película es la omnipresente utilización de la voz en *off*, un recurso también presente en todo su cine anterior, singularmente en **El zelador**, **La por d'abocar-se** y **La Maglana**, en este último caso con una utilización muy similar a la de **El cielo sube**. En esta última, en palabras del propio Recha, *"como en algunas películas de Jean Marie Straub la voz en* off, *más que un instrumento de información, es un mecanismo que comenta o glosa la acción"* (6).

El realizador ha reconocido su fascinación hacia la utilización de la voz en *off* que Marcel Hanoun (uno de sus maestros, con el que trabajó como asistente en **Otage**, 1989) llevó a cabo en **Une simple histoire** (1958), su primera película. En la línea de Hanoun, el uso de este recurso tiene la función de

reforzar el punto de vista. Si bien el punto de vista de **El cielo sube** es, indudablemente, el de su protagonista, la voz en *off*, la del autor (D'Ors/Recha), ejerce de transmisora ante el espectador, produciendo a la vez un proceso de identificación, pero también de cierto distanciamiento, entre la voz del narrador y la mirada del protagonista. Al fin y al cabo, esto no es sino el reflejo del continuo proceso de unión/disociación que ya predica la máxima *"ni un movimiento, ni un pensamiento"*. Un terreno, el del punto de vista, al que Recha se acerca siguiendo a Godard, otro de sus referentes cinematográficos: *"Cuando digo moral me refiero a saber a dónde y por qué vamos a hacer cine y por qué ponemos la cámara en un sitio y no en otro. Se trata de adoptar un punto de vista como lo puede hacer un escritor"* (7).

El transcurso del tiempo es otra de las preocupaciones constantes de la obra de Marc Recha. Un tiempo que casi siempre tiene un carácter indolente y minucioso. **El cielo sube** supone la narración de tres horas en la vida del protagonista, contadas a lo largo de setenta minutos. Esto, en la utilización habitual que el cine hace del tiempo, supone casi una narración en tiempo real, con lo que el realizador consigue crear la ficción de un tiempo prácticamente detenido, algo que remite de nuevo a algunos de sus cortometrajes -singularmente **El darrer instant** y **El zelador** (8)-, pero también a sus largometrajes posteriores, especialmente **Les mans buides / Las manos vacías / Les Mains vides** (2003). En este sentido, el proceso de cenestesia mediante el que Juan de Dios intenta ser consciente de cada mínimo movimiento de su cuerpo, de cada sensación interior, le lleva también a intentar adecuarse al tiempo exterior. A ese tiempo detenido, indolente. Sólo en una ocasión su cuerpo se rebela. Se trata de la citada secuencia de "La binovia". Entonces, ante la escena entrevista de las dos mujeres, acercándose la una a la otra con retenidos movimientos de evidente carga sensual, los latidos de Juan de Dios se disparan. El cuerpo traiciona al protagonista. Su ritmo cardiaco se acelera y su sonido produce una clara desincronía temporal con la escena de las dos mujeres que nos muestra la cámara.

Consecuentemente, el montaje es minucioso y parece dejarse llevar por una aparente ausencia de acción. Aparente, porque, en lugar de servirse del movimiento para su expresión, la acción es puramente mental, pero frenética. La inactividad mental que el médico ha recomendado al protagonista se torna imposible. En esa línea, Víctor D'Ors, hijo del autor de *Oceanografía del tedio*, afirmó tras ver el resultado de la adaptación: *"La acción está aquí en toda la película, sumergida en cada imagen y sonido; y de una manera sutil, subterránea, que hace que la quietud se transforme en algo vertiginoso"*. El proceso de reconocimiento del entorno por parte del protago-



nista, su fijación de los límites, tanto exteriores como los de su propio cuerpo, acaban creando un cierto clima de intriga, aunque en este caso debería de hablarse de intriga mental, abstracta. Ejemplo particular de esto último es la secuencia "Cenestesia", en la que el protagonista se enfrenta de forma radical a la conciencia de esos límites del propio cuerpo de los que hablábamos. Unos límites que se ve obligado a precisar desde las puntas de los zapatos hasta las cejas, puesto que *"más allá* (de esas cejas) *no es consciente de su cuerpo o éste es interminable".*

El sonido es una de las claves de la puesta en escena de todo el cine de Marc Recha. Su utilización minuciosa, a menudo sorprendente, es uno de los empeños que ya desde sus cortometrajes se impuso en el terreno de la puesta en escena. Como en muchos de ellos, se diría que hay ocasiones en **El cielo sube** en que se puede escuchar el silencio. Es el caso, por ejemplo, de **El zelador**, donde sonidos cotidianos, como el deslizamiento de unas gotas de agua desde una tubería de la celda del protagonista, contrastan con el misterioso sonido de una bocanada de aire que se escapa de una pequeña caja de madera que abre el celador, mientras observa al condenado desde su monitor de vídeo. Y, de vez en cuando, el silencio resaltado por la ausencia de esa sinfonía de pequeños ruidos.

De manera similar, el ajetreo de los trabajos en el puerto pesquero de **L'escampavies** se acaba convirtiendo en decorado sonoro de fondo de la posterior conversación entre el veterano marinero y su sobrina. Un contraste que se convertirá en esencial en **La Maglana**, donde la voz en *off* del atormentado protagonista se ve contrapunteada por el inquietante silencio de la cámara en su búsqueda, monótona e incesante, a lo largo de la estancia en uno de cuyos rincones se esconde el insecto amenazador. De hecho, **El cielo sube** se podría definir como una sinfonía de sonidos heterogéneos. La quietud aparente de Juan de Dios se ve constantemente invadida por una sucesión de sonidos, en una película que se puede entender como una orgía de los sentidos: el levísimo sonido del cigarrillo apagado al caer a la hierba; el más activo del chorro de agua saliendo de la manguera; el de los pasos de la desconocida vecina de hamaca; el leve sonido del soplo de una de las jóvenes, en contraste con el violento de los latidos del protagonista; el "vientecillo" que presagia la lluvia futura y hace estremecerse la alambrada de la pista de tenis abandonada; las notas de un piano escuchadas a lo lejos o las de la campana de una iglesia cercana; el viento ya más definido, un trueno; las gotas, primero aisladas y más tarde convertidas en una lluvia sin resquicios.

Y siempre, la naturaleza, omnipresente en el cine posterior de Recha, en sus largometrajes. Si el Val de la Gallinera se convierte en un protagonista esencial de **L'arbre de les cireres / El árbol de las**

cerezas (1998) y el paisaje de los Pirineos tiene un papel similar en **Pau i el seu germà / Pau y su hermano / Pau et son frère** (2001), en **Les mans buides** Recha da una nueva vuelta de tuerca. En esta última, el paisaje urbano del pequeño pueblo francés en que se sitúa la acción se ve atravesado por el paisaje de las estribaciones pirenaicas en que se sitúa.

Ya en **El cielo sube** la naturaleza es igualmente omnipresente. Más dócil, más sutil, pero no menos rica, la naturaleza que invade el jardín de la casa de reposo es exuberante. El sol, las nubes, el viento, la lluvia dan una especial coloración climática a los suaves aromas de las acacias, la paja, la hierba, las magnolias o las rosas. En ocasiones se diría que la hamaca de Juan de Dios se encuentra perdida en medio del campo, lejos de cualquier presencia humana o urbana.

El cielo sube es, en el fondo, la historia de un aprendizaje. El de la *"lección profunda del tedio"*. Un tedio que, contrariamente a lo que esperaba su protagonista, se desvela como un sentimiento sorprendentemente rico en matices. Un tedio que multiplica las capacidades sensoriales. La vista, el olfato, el oído, el tacto, sobre todo el tacto, se han disparado en la mente hiperactiva de Juan de Dios, que se entrega, dominado por ellos, a una inactividad incesante.

Finalmente sus tres horas de lujuriosa actividad acaban por someterle a la dolorosa constatación de que sus sentidos han estado hasta entonces en una especie de estado de letargo. Pero la experiencia es demasiado radical. Por eso la lluvia se convierte en un elemento liberador, que exime a Juan de Dios de continuar con el tratamiento. De vuelta a Barcelona, la ciudad se nos muestra como una especie de caos distorsionado, retratada mediante una serie de imágenes nerviosas, prácticamente abstractas, que certifican la transformación de la mirada del protagonista tras su experiencia de tres horas de tedio.

NOTAS

1. Declaraciones de Marc Recha a Pere Vall en *El Observador*, 12/06/1992.

2. En una entrevista de Román Arjona para *Levante-El Mercantil Valenciano* (21/10/1992), tras la presentación de la película en la XIII Mostra de Cinema del Mediterrani, Recha declara: *"No se puede soñar con hacer un cine mítico e idílico; hay que ser realista, ubicarse y hacer un cine pobre y adaptar los guiones a las carencias técnicas. Aceptar nuestras limitaciones y apuntar a pequeña escala por la continuidad de nuestro trabajo. Hacer cine así es la única forma debido a las carencias del mercado"*.

3. La película se divide en una serie de secuencias que se corresponden con los títulos de los capítulos de la novela de Eugenio D'Ors.

4. "Reinventar la mirada. Declaraciones de Marc Recha", en *Banda aparte* nº 1, Valencia, noviembre de 1994. Pág. 21.

5. *20 nuevos directores del cine español*, Ed. Alianza, Madrid, 1999. Pág. 298.

6. Op. cit, nota 4. Pág. 19.

7. Palabras recogidas por Manuel Calderón para el diario *ABC* (2/9/1992), a propósito de la presentación de la película en el Festival de Venecia.

8. Es difícil no evocar a la hora de citar este cortometraje la película **Un condamné à mort s'est échappé** (1956), de Robert Bresson, otro de los realizadores referenciales de Recha, del que toma no sólo la utilización de un tiempo aparentemente en suspensión, sino también la conversión de los esquemas argumentales en procesos interiores de sus protagonistas.

L'arbre de les cireres

El peso y el paso del tiempo

Quim Casas

Bere aurreko pelikularen esperimentalismoaren aurrean, pèlikula honekin Rechak bide komertzialagoetan barrena sartu dela diruditu. Dena den, ***L'arbre de les cireres*** *pelikularen apustua aurrekoa baino erradikalagoa dela esan daiteke, irudi bare eta bizitasunez betetakoen bidez pertsona talde baten egunerokoa existentzia eskaintzeko ereda estandarizatuagoa landu baitu.*

Estas líneas deben situarse entre una definición de Carlos F. Heredero a propósito de Marc Recha -*"ocupa un lugar bien diferenciado, el de un francotirador al que se puede considerar casi como el único heredero de los cineastas radicales de los años setenta"*- y otra de Carlos Losilla en torno a **L'arbre de les cireres / El árbol de las cerezas** (1998) -*"es una película concebida y filmada a modo de última y definitiva palabra sobre el cine rural-realista, ese monstruo engendrado por el Nuevo Cine Español que en los últimos años había alcanzado ya intolerables niveles de toxicidad automimética"*-, ambas vertidas en distintos números de una misma revista, *Dirigido por...*, cuando el realizador catalán había dado el primero de sus requiebros filmográficos, pasando del tono desafiante de cada encuadre de **El cielo sube** (1991) a la cadencia de imágenes reposa-

das y aletargadas en un suspiro, en el contexto de un cine más industrial (entrecomillen industrial todo lo que quieran), de **L'arbre de les cireres**. Recha suavizaba la mirada sin dejar por ello de ser radical, a la vez que le daba la vuelta al denominado cine rural (que no mesetario) haciendo valer el concepto tradicional de contemplación en el contexto de una forma narrativa sumamente abstracta.

1. El árbol echa raíces

Durante una mesa redonda en torno a las relaciones entre críticos, cineastas, productores y dinamizadores culturales celebrada el pasado mes de marzo en Barcelona, Recha desveló que uno de sus primeros proyectos era adaptar *El señor de los anillos*. Pasada la sorpresa general y mitigado el estupor de buena parte de los asistentes, lógico cuando entre todos hemos convertido a un determinado cineasta en paladín de un solo método y un único estilo, el director se quejó también, por esta razón enunciada, de que a veces los críticos encasillemos a los cineastas entre una vorágine de referencias que a nosotros pueden servirnos como elogio, pero que al receptor de las mismas le crean confusión y una cierta indefensión. Lo digo porque el cine de Recha se ha asociado al de Víctor Erice, José Luis Guerín o Robert Bresson, por citar nombres que a su vez se han relacionado entre sí en infinidad de otros escritos, y quizá el cineasta en cuestión, aún sintiéndose cerca de ellos, ha querido moverse por territorios bien distintos o, reconociendo los paralelismos o similitudes con la obra de aquéllos -que, nos consta, le gustan mucho-, no quiere que todo el mundo piense que su siguiente película irá en la misma dirección. Por mucho que te guste Bresson, resumiendo, no necesariamente debes estar contento con que digan de ti que eres el descendiente catalán del autor de **El dinero** (*L'argent*, 1984).

Recha reivindicaba el derecho a ser único, derecho del que deben gozar todos los verdaderos creadores. Y como el director de **L'arbre de les cireres** lo es, intentaremos que en este texto sobre su segundo largometraje no aparezcan otras referencias que no sean las del mundo propio de Recha, constituido en una obra corta (por el momento) y rica, en permanente estado de evolución. En esa cadena evolutiva que debería ser toda buena filmografía, **L'arbre de les cireres** se me antoja una pieza vital. Sin tener muy estrecha relación con las posteriores **Pau i el seu germà / Pau y su hermano / Pau et son frère** (2001) y **Les mans buides / Las manos vacías / Les Mains vides** (2003), que a su vez tampoco son precisamente celuloides gemelos, no deja de ser una obra clave para que éstas pudieran existir. Rompiendo con el estilo de su transcripción personal de la *Oceanografía del tedio*, prolonga entre líneas el discurso cinematográfico elaborado en aquélla: Recha se aproxima al concepto indefinible y multiplicador de cine realista tras aplicar gruesos puntos de sutura al malherido cine llamado experimental, a la vez que cierra con **El árbol de las cerezas** la cicatriz siempre abierta del subgénero rural sin preocuparse realmente de que lo está haciendo.

Aún a riesgo de exagerar, me atrevería a decir que el film motivo de estas líneas resulta más radical (experimental si se quiere) en cuanto opera sobre un modelo infinitamente más estandarizado y reconocible que el de **El cielo sube**, sin por ello restar ni un ápice de su valor al primer largo de Recha, cuya radicalización nace de la postura ante el propio hecho cinematográfico, ante el instinto epidérmico de filmar en las condiciones que sea. Por el contrario, la radicalidad de

L'arbre de les cireres se inscribe en una práctica genérica e industrializada, en los márgenes del cine "que tiene opciones de llegar a una sala comercial", derecho del que se priva generalmente a experimentos como **El cielo sube.** Recha se jugó mucho más con su primera película "narrativa" que con su único largometraje desligado de las leyes de la narratividad clásica. Y en ese desafío se instala el elevado poder de seducción de este film de *tempo* impecable, como un metrónomo de Vidor, sobre paisajes, brumas (físicas y emocionales), regresos y partidas, rupturas sentimentales y esbozos aún etéreos de un nuevo amor, cambios de temperatura, cerezos y humedades, recuerdos y deseos, cuya andadura empieza el 28 de noviembre de 1994 -así lo vemos escrito en tiza en la pizarra de la escuela- y concluye cuando las Navidades de aquel mismo año comienzan a ser un recuerdo y las cartas escritas por los niños a los Reyes, que un cartero pragmático tiró por un barranco tras despegar los sellos de los sobres, han desaparecido víctimas de la erosión del barro, la lluvia y el peso del tiempo.

2. Las cerezas tienen sabor

En su presentación de la película en el Festival de Sitges, en octubre de 1998, Recha aseguraba que el paisaje configura los personajes y marca el *tempo* del relato, aunque incidía en la idea no formalista de que lo realmente importante en el film es la vida de esos personajes, lo que hacen y la forma en la que se desenvuelven en el territorio físico donde han sido alojados por el director.

Todo arranca con el anuncio de una partida y la confirmación de una llegada. Quien decide irse es Martí (Jordi Dauder), el veterano médico de una localidad de poniente, anclada en un valle que, como comentará después su joven sustituto, Andreu (Pere Ponce), parece detenido en el tiempo, como si se tratara de la ilusión mediterránea del verde **Brigadoon** (*Brigadoon*, 1954) minnelliano. La decisión de Martí no aparenta tener otro motivo que cambiar de aires, seguir en movimiento para alguien que, a diferencia del regio árbol de las cerezas, no desea echar raíces. Su marcha deja, con todo, una estela de inquietudes dolorosas. Roser (Isabel Rocatti), la mujer con la que compartió sabanas calientes y más de una caricia verdadera, no entiende la decisión de Martí y pasea en su rostro cansado el rechazo abierto a la ruptura.

Que Martí marche del pueblecito comporta que a él llegue Andreu, arrastrando tras de sí la indefensión sentimental. Algo sabremos de su pasado amoroso mediante el recurso de los pensamientos interiores en *off*: la voz del joven doctor se yuxtapone, en la globalidad del relato, a la del pequeño Àngel (Blai Pascual), el niño que contempla y narra todo lo que ocurre en el relato. Pero Andreu permanece casi siempre, como casi todos los otros personajes, en una zona atractiva por su indefinición: deja tan sólo pistas difusas de sus deseos y olvidos, porque el *tempo* de la historia lo marca el presente, el día a día entre los habitantes de esta localidad valenciana para quienes la gran ciudad es tanto un rechazo abierto como un sueño cerrado.

La llegada de Andreu al valle es magistral, de lo mejor filmado, montado y sonorizado nunca por Recha. En la secuencia de apertura de la película, tres planos breves de un automóvil circulando de noche por una carretera -el del individuo que se dedica a robar garrafas de aceite de las granjas circundantes- bastaban para dar una idea cinematográfica aproximada del desplazamiento. Por el contrario, cuando Andreu irrumpe en la historia, Recha recoge en plano general el desplazamiento de su coche desde que toma una curva lejana hasta que se detiene frente a la cámara. Cada cosa a su tiempo y cada sensación con su *tempo*. El joven médico desciende del vehículo y, en plano general de espaldas a cámara, pasea por el borde de un precipicio mirando lo que se extiende en el hueco del valle. Andreu desaparece del encuadre por la izquierda y la cámara, en dirección contraria, se acerca en lento *travelling* hacia el punto desde el que el joven contemplaba el valle. Mientras el personaje de Pere Ponce desaparece literalmente con el sonido (oímos cómo pone en marcha su coche y se aleja), nosotros, los espectadores, vemos lo que él veía, el pueblo. Recha recupera entonces la melodía infantil con la que se abría la secuencia, aunque con un volumen más bajo (más realista: parece el eco de los niños cantando que resuena tímido por el valle) que en la utilización anterior (desde fuera del relato: un reclamo extradiegético para el personaje).

Andreu, a partir de la concepción escénica con que decide presentarle Recha, se erige en figura seminal de la película. El joven doctor con el corazón baqueteado, aunque no alterado, por un amor no correspondido adopta el papel del espectador, que, como él, llega al pueblo con los primeros fotogramas, al alba de la película, y debe descubrir poco a poco sus gentes y sus lugares, sus estados de ánimo y sus secretos, los misterios nada misteriosos de ese pequeño universo detenido en el tiempo.

Cogidos de la mano de Andreu, a quien Pere Ponce otorga la perfecta mirada entre respetuosa y curiosa, la de alguien que sabe ganarse a los demás desde el sigilo de sus actos y la comprensión de sus palabras, nos adentramos en las vidas de una media docena de personajes sin tener la necesidad perentoria de saberlo todo, o lo más determinante, sobre ellos. Recha construye a sus personajes principales a base de certeros retazos, de esbozos que concluyen allí donde empieza a intuirse el entintado del dibujo. No trabaja nunca por bloques, sino que en base a un montaje apaciguado -sólo roto cuando dos de esos personajes salen del valle para explorar, empapados en alcohol y al compás de una música electrónica y urbana, las oportunidades nocturnas de la gran ciudad-, vehicula las experiencias de unos con las de los otros, otorgándoles la misma relevancia en el plano afectivo y dramático sin que por ello podamos afirmar con la rotundidad habitual que **L'arbre de les cireres** es un film coral o un fresco intimista de diversos y complementarios personajes.

De la joven Dolors (Diana Palazón), que vive con su abuela enferma y su hermano pequeño, el mencionado Àngel, sabremos mediante la escritura de sus cartas que sigue necesitando a su madre, enrolada en un circo itinerante como lo son todos, y que apenas tiene recuerdos de su padre, idea que visualmente se materializa en la sucesión de fotografías en blanco y negro de la madre en cuestión (Rosana Pastor) acompañando la voz narrativa de Dolors. De Martí y Roser observaremos la descomposición irremediable de sus relaciones, o mejor dicho, del rastro ahora serpenteante de sus relaciones, a partir del momento en que él decide instalarse en Valencia, o sea, desde el inicio mismo del film. De Tonet (Miguel Ángel Romo), uno de los dos jóvenes que trabajan en la feria que recala durante unos días en la zona, tan sólo conoceremos sus actos inmediatos -ayudar en el robo de garrafas de aceite y señales de tráfico- y la pulsión amorosa, cercenada por la brevedad de la estancia, que comparte con Dolors. Del pequeño Àngel escucharemos todo aquello que sutilmente le explicó su abuela sobre el árbol de las cerezas, la metereología, la tierra, las

© Lucia Faraig

Foto de rodaje. De izquierda a derecha: Jordi Dauder, Marc Recha y Antonio Chavarrías.

nubes y los afectos. Y de la abuela veremos su silencio, que Recha filma como un maestro, y sabremos por ella del peso y del paso del tiempo: la anciana mujer cambia el calendario de pared, sustituyendo lo que queda del de 1994 por el voluminoso de 1995, y quita las primeras hojas hasta llegar al 5 de enero, la víspera de Reyes -quienes, por cierto, se emborrachan en el bar mientras los pocos niños del pueblo sueñan con sus regalos-, en una radical perversión de la idea clásica de elipsis cinematográfica.

Hay en la película un momento revelador y un inserto innecesario muy unidos entre sí. El primero atañe a la conversación en movimiento de Martí y Andreu después del entierro de la abuela, con la cámara pegada literalmente detrás de ellos mientras caminan por el estrecho sendero. Martí le confiesa a su joven sustituto que se jubila y parte para Valencia porque tiene un principio de cáncer de pulmón. Los dos médicos continúan andando después de la revelación que, de ser explicada en grupo, acallaría no pocas conjeturas y cicatrizaría de golpe tantas y tan ásperas dudas. Pero la cámara no les sigue, quieta en la última marca mientras los dos hombres se alejan, ahora en respetuoso silencio, no el de ellos, que ya no hablan, sino el del objetivo de la cámara, que respeta la gravedad de ese instante que hace imposible la eternidad.

El segundo también es revelador, no para el espectador, pero sí para el personaje de Roser. Martí entra en la cocina al amanecer y tiene un fuerte acceso de tos. Escupe en el fregadero, de espaldas a cámara y en plano general, pero no logra calmarse, por lo que sale al jardín y sigue tosiendo estruendosamente. Aparece entonces en la cocina Roser. Ve a Martí a través de la puerta de cristal, se dirige hacia el fregadero para preparar el café y se inclina sobre el mismo, volviendo de nuevo la vista hacia el lugar en el que se encuentra el médico enfermo. Con el gesto de la mujer y el sonido de la tos fuera de campo era suficiente, pero Recha inserta un plano del salpicadero manchado de sangre.

En **L'arbre de les cireres** esta imagen retórica no es más que un accidente, o quizá un momento azaroso de debilidad, cuando el cineasta que sugiere tiene dudas sobre el alcance y comprensión de su sugerencia. Por el contrario, todo en la película está a la misma altura que la secuencia de la confesión de Martí a Andreu. El respeto de Recha por el entorno que filma e intenta comprender se traslada siempre a los personajes que ha ideado como guionista. Al final, tras dedicarles a casi todos una imagen de despedida, hace que Dolors y Andreu, unidos por lazos aún frágiles, desaparezcan literalmente del encuadre y del film, volatilizados de la imagen cinematográfica como lo hacía el fotógrafo de **Blow Up** (*Blow Up*, 1966), de Antonioni. No se trata de una comparación o del ejercicio memorístico de una referencia, de un homenaje. Tan sólo la coincidencia formal y anímica entre dos películas mucho más que relevantes.

Pau i el seu germà

Jordi Batlle Caminal

__L'arbre de les cireres__ bere bigarren film luzetik, famili harremanak gai nagusia izan dira Marc Recharen lanean. __Pau i el seu germà__-n, izenburuak adierazten du eta abiapuntua izan daiteke zinemagileak naturari eta gizakiari buruz egingo duen hausnarketa berri baterako.

© Lucia Faraig

Foto de rodaje. De izquierda a derecha: David Selvas y Marc Recha

La noticia llega en el primer minuto de película: Àlex ha muerto. Pau (David Selvas), su hermano, la recibe por teléfono, mientras hace la colada, sin apenas inmutarse. Luego identifica el cadáver en el depósito, con el rostro igualmente inmutable. Pero Marc Recha introduce ahí un primer plano de la cabeza del fallecido y las manos de Pau acariciando con ternura su cabello. Gelidez y calor humano (emoción contenida, hacia adentro, siempre hacia adentro) se aúnan en esa escena, en la película entera y en la entera filmografía del realizador catalán. A la salida del depósito, Pau coge el metro. Se sienta. La cámara emprende un *travelling* por el vagón, fisgoneando, con curiosidad de entomólogo, a los pasajeros hasta detenerse, al final ya del pasillo (una trayectoria que la banda sonora ha seguido, mutando paulatinamente el ruido ambiental por un espectral latido de corazón), en un

David Recha en un momento de descanso

© Lucía Faraig

joven desnudo (David Recha) que nos mira fijamente: Àlex. El fantasma de Àlex.

De escrupulosa frialdad cabe calificar los cuadros concernientes a la incineración de Àlex, contemplada con todo detalle, sin prisa, la gran enemiga del cine de Recha. La madera, el martillo y el destornillador, el ataúd, el horno crematorio, los restos, las cenizas... Pero, ¿quién era Àlex? Sabemos, por las fotos que le han mostrado a Pau en el depósito al recoger sus pertenencias, que Àlex se suicidó, aunque en adelante el hermano dirá que murió en accidente de tráfico. También sabemos, por la fugaz visita de Pau al pescador que faenaba con él en la barca, que Àlex había sido marinero, si bien cambió el mar por la montaña, viviendo sus últimos días en un remoto rincón del Pirineo. Las pistas apuntan a que se trataba de un culo de mal asiento.

Ahora Mercè (Alicia Orozco), la madre de Àlex y Pau, y éste deciden emprender un viaje al Pirineo para conocer más detalles sobre la vida del fallecido. El recorrido, de la ciudad de Barcelona a la sierra del Cadí, entre las comarcas del Berguedà y del Alt Urgell, lo plasma Recha, desde el interior del vehículo en que viajan madre y hermano, en bellas elipsis que van marcando la transición (gran urbe, periferia, provincia y ámbito rural, la Cataluña profunda, la *Catalunya endins*: Cercs, Gósol, etc.) y destilando una honda relajación. Antes de llegar a su destino, un pequeño pueblo rústico y montañés, Pau echa una meadita *sur l'herbe*; el plano, aunque fijo esta vez, es similar al de Pere Ponce, en **L'arbre de les cireres / El árbol de las cerezas** (1998), deteniéndose a contemplar el paisaje antes de tomar plaza en el pueblo donde impartirá la medicina. En ambos casos, el personaje erguido, de espaldas al espectador, y, de fondo, un valle imponente y silencioso. Uno y otro se disponen a integrarse, a diluirse en la naturaleza. A partir de ahí, **Pau i el seu germà / Pau y su hermano / Pau et son frère** (2001) toma una nueva respiración. Pirenaica. Telúrica. Incluso un tanto panteísta.

Y es también a partir de ahí cuando la película de Recha introduce nuevos personajes. Emili (Luis Hostalot), un hombre solitario, que muchos años atrás trabajó en la construcción y vivió en Toulouse y ahora maneja una excavadora (una futura carretera está en marcha). Marta (Nathalie Boutefeu), la hija francesa de Emili, que llega al pueblo el mismo día en que Pau y Mercè, al encuentro de su prácticamente desconocido padre; la joven constata ahí mismo, tras hacerse el test del embarazo, que espera un bebé, y de inmediato intuimos que no acierta a ver nítido su porvenir. Sara (Marieta Orozco), una lugareña que hace tareas en el restaurante de la familia, cuida las vacas y meses atrás mantuvo un idilio con Àlex. Y Toni (Juan Márquez), un joven algo taciturno que vive en una caravana, trabaja con Emili y está secretamente enamorado de Sara. Todos querían

mucho a Àlex y van recibiendo la noticia de su fallecimiento que traen los forasteros con indisimulado dolor. Todos, por otro lado, manifiestan una insatisfacción vital: no están a gusto donde están ni tampoco consigo mismos. Pau y Mercè pasan la primera noche acampados junto al río. Al día siguiente, Emili los aloja en la casa donde vivía Àlex. Recuerdos (fotos, objetos personales, un vídeo doméstico en el que Àlex y Sara disfrutan unos días felices, etc.) y nuevos brotes de dolor.

Como es habitual en la obra de Recha, hay muy pocos diálogos en **Pau i el seu germà**. Son suficientes, sin embargo, para ir extrayendo de ellos y de la gestualidad y expresión de sus criaturas sobrada información para cincelar sus estados de ánimo y configurar unas biografías más o menos fehacientes. Pau y Marta, por ejemplo, aun viviendo cada uno en un lado distinto de la cordillera pirenaica, tienen muchos puntos en común. Y es extraordinaria la escena en que esos puntos en común, tras una cena compartida con Emili y Mercè, establecen un contacto íntimo paseando por la montaña. Cada uno de ellos ha birlado una botella de vino de la bodega de Emili y, entre conversaciones banales, juegos de palabras en francés y confesiones personales, se las zampan, se emborrachan y viven una noche de forzada alegría, un pasajero antídoto contra la tristeza que les atenaza, mientras el fantasma de Àlex, recortada su silueta sobre las rocas grises de la noche, como un héroe estólido y pétreo de Budd Boetticher, les contempla a distancia.

Esa noche de parranda también tendrá un lance sentimental entre sus padres, Emili y Mercè, bajo los efluvios del incienso y la marihuana. Y una escena confesional entre Mercè y Sara. Como en una noche de San Juan sin freno, los personajes se desbocan, se abren y desinhiben en pos de emociones inéditas y redescubrimientos. A la mañana siguiente, algo habrá cambiado en todos ellos. Emili anuncia a su hija su decisión de abandonar el pueblo. Sara ya lo ha abandonado, dejando una fría nota en la cocina de su madre. Mercè, Pau y Marta también parten hacia Barcelona. Todos huyen, aunque nadie sabe de qué o de quién. Las cenizas de Àlex han corrido una suerte semejante al del codiciado dinero de **Les mans buides / Las manos vacías / Les Mains vides** (2003), que acabó centrifugado en una lavadora. Un puñado de cenizas las cogió Sara el día antes, para lanzarlas amorosamente al arroyo. El resto las desperdicia accidentalmente Marta y las mezcla con las cenizas de una estufa de leña, que acabarán reposando en un hoyo, sobre el que plantan un árbol.

Ya en Barcelona, Pau confesará a Sara que, en realidad, sigue sin conocer a su hermano muerto. Y a Mercè, su madre, la verdad: que Àlex se suicidó, a lo que ella, restándole importancia, responde que *"todo eso ya ha pasado"*. El último plano de la película vuelve a la montaña: el fantasma de Àlex contempla, desde una cima, cómo Toni, el único personaje que permanece en el pueblo, riega el árbol que contiene sus cenizas. Un melancólico desenlace que invita a una hipótesis arriesgada y fantástica, en la línea de M. Night Shyamalan: ¿y si fuera Àlex el único ser vivo en una película de muertos?

Fiel al realismo a ultranza que caracteriza su obra, Recha nos ha descrito unas *tranches de vie* con su tradicional apego por los tiempos débiles, o muertos, sin sustancia dramática. El suyo es un cine sereno, parsimonioso, de planos largos y reposados, tan atento a la verdad de sus personajes (externa y coti-

© Lucía Faraig

diana: desayunos y cenas, tragos compartidos o en solitario, paseos, ensimismamientos, soledades...) como al murmullo de un río, el sonido de una tormenta que se avecina o el del cencerro de una cabra, el trino de un pájaro o el silbido del viento. En **El cielo sube** (1991) demostró que se puede extraer auténtica poesía de un terrón de azúcar, una hamaca o una pared blanca. En **L'arbre de les cireres** y **Pau i el seu germà** filmó la naturaleza como pocos cineastas han sabido o saben filmarla. Porque son escasos los directores capaces de rodar un árbol y alcanzar a transmitirnos su esencia, su perfume. ¿Alexandre Dovjenko? ¿Jean-Luc Godard? ¿Víctor Erice? ¿El Pere Portabella de **Puente de Varsovia** (1989)? Desde luego. Pero Recha ha ido un paso más allá, logrando que cada toma de un pedazo de naturaleza se integre a su trama (a sus historias mínimas pero poderosas) hasta formar parte intrínseca de ella. En **Les mans buides**, a la naturaleza y al mapa coral de los sentimientos humanos puesto en circulación había que añadir el marco ferroviario, con su estación, sus vías vivas y vías muertas, túneles, vagones abandonados y el trajín de trenes que van y vienen, se detienen o pasan de largo. Sólo José Luis Guerín puede compararse a Recha a la hora de rodar una vía muerta, con los hierbajos escalando los oxidados raíles, y hacernos sentir el tráfico de maletas viejas, distancia, vacío y dicha de las múltiples vidas que, en una dirección y otra, cruzaron sobre ellos. Fantasmas del pasado, como ese Àlex que atisba desde la lejanía, como un águila muda, las cuitas de quienes fueron sus seres queridos.

Pau i el seu germà se filmó en Josa del Cadí, Saldes, L'Espà y otros hermosos municipios catalanes del Prepirineo. Sus actores protagonistas reconocieron unánimemente la enriquecedora experiencia de rodar con Recha un film tan peculiar. Su relación tanto con el entorno natural como con los personajes que interpretaban, durante las semanas que permanecieron en la montaña, fue tal que la sensación de mezclar ficción con realidad prendió en ellos. Ese efecto, unido al hecho de rodar cronológicamente las escenas, subraya el naturalismo de la película, de manera que todo fluye con una espontaneidad que se diría fruto de la improvisación. De hecho, los azares meteorológicos (un día nublado, una espesa niebla, el sol o la lluvia) devienen coautores de **Pau i el seu germà**, del mismo modo que un accidente fortuito: Juan Márquez se torció un tobillo, pero ese incidente, antes que estropear al personaje, lo enriquece, le da complejidad cuando, en la última escena, baja a regar el árbol con una muleta -también la cojera de Philippe Noiret en **Topaz** (*Topaz*, 1969), de Alfred Hitchcock, tuvo su origen en un percance similar-. Dicho de otro modo, personajes y naturaleza crecen y se desarrollan sobre la marcha.

Más allá, o más acá si se quiere, de ese carácter ontológico, en el que pueden reconocerse varios de

© Lucía Faraig

los referentes sentimentales de Recha, de Robert Bresson (recuerden su máxima: *"El cine sonoro inventó el silencio"*) a John Cassavetes (una fauna captada en su inmediatez), pasando por Roberto Rossellini (esta película podía haberse titulado "Viaggio in Berguedà") y Jean Eustache -cuya **La Maman et la putain** (1972) homenajea Recha en la escena en que Pau, Marta y Sara, ya en Barcelona, beben, fuman y se cortan el pelo-, **Pau i el seu germà** echa el lazo a otro de los grandes cineastas de nuestro tiempo, Abbas Kiarostami: los largos planos generales avistando un vehículo en marcha, la quietud y serenidad que exhalan los escenarios, la franqueza en la exposición, el gesto natural de los actores o los impulsos vitales que mueven a los personajes a emprender un itinerario (descubrir la verdad sobre un familiar desaparecido o conocer las secuelas de un terremoto) son rasgos parangonables entre ambos. ¿No responde gloriosamente a la justicia poética que un film del catalán se llame "El árbol de las cerezas" y otro del iraní **El sabor de las cerezas** (*Taam-e guilas*, 1997)? Uno y otro, en fin, han marcado a fuego el cine contemporáneo con sus respectivas obras, arriesgadas y a contracorriente, personalísimas, de espaldas a las modas imperantes. De hecho, cuando la moda impone ruido y furia cada día más ensordecedores, ellos se refugian en el silencio de la montaña. Y Recha se atreve a registrar, en **Pau i el seu germà**, un relámpago en una imagen muda, de la que emana una fulgorosa belleza.

Una belleza que ya se describía oralmente en **El cielo sube**, su notable adaptación de la *Oceanografía del tedio* de Eugenio D'Ors, cuando la voz en *off* susurraba: *"Dos consuelos: en la tierra, la vegetación regada; en el cielo, una nube"*. A raíz de ese su primer largometraje, José Luis Guarner, que por desgracia ya no alcanzó a ver el segundo, definió a Marc Recha como un director con *"un sentido del cine fuera de lo común"*, amén de *"ambicioso y modesto a la vez"*. Ambicioso lo es un rato: pretende apresar la realidad de un zarpazo y reproducirla en toda su plenitud, sin modificarla. De la modestia dan fe sus imágenes: sencillas, aromáticas y naturales, como una ensalada de tomates, lechuga y zanahoria recién cogidos del huerto, aliñada con un chorro de aceite y ningún aditivo ni adorno de *nouvelle cuisine*.

Fronteras y residuos de un presente esquizofrénico

Les mans buides de Marc Recha

Àngel Quintana

Zinean, errealitatearen eta fikzioaren arteko mugak ez dira inoiz erabat zehaztuta egon. Zuzendari batzuek beren kontakizunetan barneratu ez dadin eraikitzen dute beren lana. Beste batzuek, esaterako Marc Rechak, beren arrastoak zeluloidean utzi nahi izaten dituzte pelikulak filmatu bitartean. ***Les mans buides*** *lan-metodo horren erakusgarri bikaina duga, zinematografoaren historian oso ematza onak ekarri dituela kontuan izanik.*

Eduardo Noriega. Foto de rodaje.

© Lucía Faraig

1. La procedencia

Situémonos, por un momento, en el pasado. Estamos en 1934. Jean Renoir, hijo del pintor impresionista Pierre-Auguste Renoir, rueda en la zona de Martigues, cerca de Marsella, **Toni**, una película inspirada en un suceso real que fue relatado al cineasta por un comisario de policía del lugar. La película posee la apariencia de un melodrama naturalista. En ella, Toni, un obrero de origen italiano llega a un pueblo para trabajar en una cantera. Después de casarse con Marie conoce a Josefa, una emigrante española que perturba su deseo. Un día, Toni descubre que Josefa es la amante de Albert, el capataz de origen belga con quien se acaba casando. Toni y Josefa deciden matar y robar a Albert para fugarse hacia un lugar más prospero. La pareja es sorprendida por éste y después de una pelea se produce un asesinato que tendrá consecuencias trágicas.

A pesar de su apariencia naturalista y de su condición de obra considerada como un claro precedente del realismo poético que se impuso en la Francia de los años treinta, **Toni** es una película que abre una grieta importante en la historia del cine. El film inaugura un modelo de realismo de lo representado, siguiendo la tradición que estableció André Antoine en los años veinte, en el que la cámara decide humanizar un paisaje, apropiándose del entorno y convirtiendo el relato en un mundo cerrado que constantemente puede llegar a ser puesto en crisis o a ser cuestionado por los pequeños hechos aleatorios que tienen lugar durante el acto de rodaje. Renoir explora un entorno a partir del rechazo de todos los procedimientos estilísticos que pretenden embellecer el mundo, su función principal consiste en capturar la epidermis de todos los personajes que participan en el relato, explorando y acentuando su fisicidad. El historiador comunista Georges Sadoul no dudó en saludar **Toni** como *"una obra clave, una fuente esencial del neorrealismo y de todo el cine contemporáneo"*.

Dejemos de lado el neorrealismo para situarnos en esa corriente del cine contemporáneo de la que, según Sadoul, **Toni** es un claro precedente. Fácilmente podemos establecer un cierto puente entre las conquistas de esta película con las perpetradas por Roberto Rossellini en **Stromboli** (*Stromboli, terra di Dio*, 1949), por Ingmar Bergman en la escena de la isla de **Un verano con Mónica** (*Sommaren med Monika*, 1952) y por la obra de numerosos cineastas de la modernidad, situados en una interesante pendiente que nos lleva desde John Cassavetes hasta Abbas Kiarostami. Para todos estos cineastas el paisaje exterior y el cuerpo de los personajes constituyen los ejes determinantes de una poética de la improvisación que se encuentra al servicio de cierta verdad invisible que sólo puede llegar a ser revelada. Si continuamos explorando la abrupta pendiente que nos conduce hacia el cine moderno, en sus confines nos encontraremos con Marc Recha. Un cineasta que en sus tres últimos largometrajes ha hecho evidente su obsesión por una determinada forma del rodaje abierto, por la función del mundo exterior como soporte esencial de la ficción y por el estudio de los contornos de la epidermis de los cuerpos de sus actores y actrices. El azar, el paisaje y el cuerpo se han convertido, hasta el momento, en las sustancias esenciales de su visión del mundo a través del cine. Sin embargo, los lazos que unen **Toni** con Marc Recha, y esencialmente con el Marc Recha de **Les mans buides / Las manos vacías / Les Mains vides** (2003), no son únicamente el resultado de una amplia genealogía de la modernidad cinematográfica, sino que poseen alguna cosa más íntima, como si esta pequeña -pero sublime- película de Jean Renoir estableciera un curioso juego de espejos, más o menos deformes, entre un mundo del pasado y un presente que acaba desembocando en las múltiples propuestas que, desde su interior, apunta **Les mans buides**.

Toni es una película surcada de trenes, hija de un paisaje fronterizo, poblada por numerosos emigrantes desheredados que proyectan su existencia en un espacio físico de la Francia meridional, junto al Mediterráneo. Un espacio que se constituye en una especie de nueva Babel que funciona como refugio de

razas y de culturas. Renoir intenta dar forma artística a este mundo preexistente escuchando los sonidos de la naturaleza, abriendo la cámara al erotismo dionisíaco del paisaje. Para llevar a cabo su fin, el cineasta no cesa de debatirse entre ese mundo abierto, determinado por los pequeños detalles azarosos de lo natural, como esa avispa surgida de un racimo que inyecta su veneno en el hombro de Josefa, y un mundo cerrado determinado por las leyes de la causalidad propias del drama. El resultado de esta tensión, de difícil resolución, crea desequilibrios, rupturas de tono y una cierta sensación de desconcierto en el interior de una obra que convierte el rechazo de toda forma de coherencia en su principal virtud.

Todos estos elementos y conquistas están presentes en **Les mans buides**, estableciéndose un curioso acto de filiación entre las inestables, pero sugerentes, imágenes exploradas por Recha y las vigorosas imágenes de ese pequeño monumento fílmico rodado por Renoir en 1934. La filiación que desafía cualquier juego de influencias para adquirir una connotación más íntima, alejada del juego de referencias posmoderno. Recha descubre en Renoir una determinada idea originaria del modelo de cine que le apasiona, la interioriza y decide suscribirla para construir una obra personal que ni actualiza la vieja propuesta, ni la imita, sino que la convierte en modelo a adoptar. **Toni** se convierte, así, en la quimera hacia donde quieren dirigirse las imágenes de Recha, pero el cineasta tiene conciencia de que el reto es peligroso. El abismo que separa la modernidad de Renoir de la modernidad de Recha va más allá del abismo propio de la época, tiene que ver con la persistencia residual de determinadas formas de cine. Mientras Renoir es hijo de un momento en el que todo podía llegar a ser inventado, Recha es hijo de un tiempo en que el cine sólo puede redescubrirse, es hijo de un tiempo en el que las películas no cesan de sufrir curiosas mutaciones y transformaciones hacia otros inciertos territorios más baldíos.

2. El caos

Al inicio de **Les mans buides** de Marc Recha, sólo existe el caos. La vieja Madame Catherine pierde su mano ortopédica y un loro no para de chillar. Los técnicos de la estación fronteriza de Cerbère, trabajan rutinariamente en el cambio de ejes de las vías ferroviarias. Un ser estúpido apodado Éric -personaje interpretado por ese monstruo de la interpretación llamado Olivier Gourmet- se dedica a hacer chapuzas con la maquinaria obsoleta que se encuentra acumulada en su taller mecánico. Un gendarme vive celosamente su relación sentimental con la propietaria del único bar del pueblo, un establecimiento que desprende un fuerte hedor a *pastis* Pernod. Una chica, entrada en la cuarentena, que trabaja de revisora en los trenes fronterizos, siente una profunda añoranza por un amor perdido y se declara prisionera de la monotonía de sus propios desplazamientos. Un joven llamado Gerard es expulsado del tren por viajar sin billete y salta en una mísera estación cercana a la frontera donde piensa pasar la noche antes de continuar su viaje sin ningún destino preciso.

¿A qué mundo pertenecen todos estos personajes a la deriva? Más que un mundo, el entorno que nos describe Marc Recha en **Les mans buides** es un submundo particular, situado en la población real de

© Lucía Faraig

Port-Vendres. Este espacio se convierte en una especie de no-lugar del fin del mundo en el que desembocan algunos de los detritus representativos de los múltiples desheredados que pueblan esa pretendida gran Europa comunitaria. Estamos en un no-lugar en el que no cesan de gravitar muchas cosas. En un espacio donde los trenes generalmente suelen pasar de largo, pero en el que continuamente se hace omnipresente la frontera, tanto la frontera física como esa frontera interior que es reflejo de las múltiples crisis identitarias del sujeto contemporáneo. Un espacio que, sin proponérselo, se convierte en metáfora de las múltiples cartografías de los muros que surcan nuestro presente esquizofrénico.

Las separaciones históricas y lingüísticas -en ese mundo se habla francés, catalán y castellano- se viven en un ambiente desde el que surgen formas de vida antagónicas. Port-Vendres, lugar real del rodaje, es, para los franceses, la máxima ejemplificación de esa geografía meridional semiabandonada y fronteriza, donde los principios básicos de la civilización parece que no se acaban de asentar nunca y donde la fuerte tramontana que sacude el paisaje no hace más que limpiar periódicamente la pesada atmósfera del ambiente. Port-Vendres es para los catalanes parte de esa Cataluña Nord que se convirtió en tierra de exilio, en incierto decorado para la memoria republicana. La calma aparente de esas colinas que se precipitan hacia el azul del Mediterráneo, esconde en su interior algunas significativas cicatrices de la historia, del presente reciente de millares de perdedores a la deriva.

En la primera parte de **Les mans buides**, el caos no cesa de alterar la ficción, penetra en el interior del relato, lo agrieta hasta acabar imponiendo un cine de ambientes crispados, un retrato minucioso de los no-lugares. Recha parece sentirse más cómodo con ese caos ya que otorga más libertad a sus actores y actrices, le ayuda a jugar con los designios del azar y acaba descubriendo al espectador que sus imágenes tienen una gran potencia visual. Recha no está excesivamente lejos de **L'arbre de les cireres / El árbol de las cerezas** (1998) ni de **Pau i el seu germà / Pau y su hermano / Pau et son frère** (2001), con la diferencia de que, en esta ocasión, el mundo que retrata es más sórdido, está más a la deriva y en su interior el caos no cesa de gravitar.

3. El relato

Marc Recha ha confesado en diferentes ocasiones que **Les mans buides** nació como una película muy escrita, como un intento de comedia vodevilesca, basada en un fuerte soporte literario. Los excéntricos personajes protagonistas, hijos de un espacio concreto, determinaban con sus conductas un enredo cómico, lleno de sarcasmo y humor negro. Una vez instalado Recha con su equipo en Port-Vendres, se encontró con la paradoja de que el mundo que tenía delante y que estaba viviendo intensamente du-

Foto de rodaje. Eulalia Ramón y Marc Recha.

© Lucía Faraig

rante el período de rodaje se estaba imponiendo, destruía la ficción y lanzaba a todo el equipo hacia un irremediable caos. ¿De qué modo era posible ordenar el caos para articular un juego de causalidades que permitiera el desarrollo de un relato? ¿Cómo otorgar una cierta coherencia a un mundo marcado por su propia incoherencia?

Las dos cuestiones que hemos apuntado son básicas para comprender el desarrollo de **Les mans buides** y aceptar sus desequilibrios internos. Partiendo del principio de que, a veces, el arte puede llegar a ordenar la vida, Marc Recha se propone dar un cierto grado de coherencia a ese mundo fronterizo a la deriva. La primera apoyatura que utiliza consiste en el establecimiento de una poética especial, acentuada por la música de Dominique A, y por la búsqueda de un cierto tono melancólico que pueda penetrar en el interior del universo caótico, purificarlo y darle una determinada forma más poética, puntuado por una serie de notas de carácter humorístico. Bajo esta perspectiva, el método utilizado por Marc Recha no se encuentra demasiado alejado del explorado por un cineasta como Otar Ioselliani, con el que se establecen algunas curiosas relaciones (1). El cine de Ioselliani parte generalmente de la construcción de un mundo arcaico que funciona con sus leyes y sus repeticiones. La intención de la puesta en escena reside en abrir este mundo a la lógica del relato, a un juego de cruces y casualidades forzadas que le acaban dando forma. El modelo de humor que propone Ioselliani no surge de la provocación, sino de la observación.

A partir de un determinado momento de **Les mans buides** surge un esbozo de relato. La vieja Catherine muere repentinamente. Su loro no para de chillar y el imbécil de Eric no sabe qué hacer con el cadáver. De repente, aparece un dinero escondido que no tarda en convertirse en el motor de un juego de múltiples avaricias y en el desvelo de las mezquindades más ocultas. El cadáver de Madame Catherine es enterrado clandestinamente y posteriormente desenterrado para volver a ser enterrado y desenterrado. El juego que la película establece en torno al cadáver inoportuno la acerca hacia **Pero... ¿quién mató a Harry?** (*The Trouble with Harry*, 1955), de Alfred Hitchcock, pero también hacia la menos conocida **Carne de gallina** (2001), de Javier Maqua. Recha

© Lucía Faraig

Carta abierta a Marc Recha

a partir de algunos textos sobre sus películas

(A modo de comentario bibliográfico)

Carlos Losilla

Marc Recharen filmografiaren ebaluzioak ustekabean harrapatu du bat baino gehiago zinema kritikarien artean eta, antza, zuzendaria bere lanaren etorkizunaren aurrean txundituta geratzea eragin du horrek. Krisialdian al dago zinemagilea edo krisialdiko zinemagilea al da?

Lucía Faraig

Foto de rodaje de **Les mans buides**. De izquierda a derecha: Marc Recha, Eduardo Noriega y Mireille Perrier.

Querido Marc:

No nos conocemos, por lo que si me permito dirigirme a ti en público para dirimir ciertas cuestiones privadas no es por exhibicionismo, créeme, sino por pura y simple necesidad. Acabo de leer una conversación que mantuviste hace unos meses con Joaquim Jordà y he sentido unos irrefrenables deseos de comprobar si, según la jerga de nuestro tiempo, realmente "estás en crisis", como parece deducirse de tus palabras. Alguien ha titulado el texto "Entre Méliès i Lumière: conversa entre els directors Joaquim Jordà i Marc Recha" (*Quaderns del CAC*, 16, mayo-agosto de 2003) y, sin duda, ese encabezamiento no hace toda la justicia que debería a un diálogo vivo, vivísimo, demasiado intenso para caber en esas páginas. *"Después de **Les mans buides*** -dices- *me he replanteado muchas cosas y todavía no sé qué camino tomar. De repente, con **Les mans buides** tengo por primera vez un guión que está muy elaborado, es decir, que entra dentro de los estándares de un género que se podría situar, con o sin coqueteo, dentro de la comedia"*. Y luego: *"Lo he pasado muy mal, porque la realidad que me rodeaba era tan salvaje e incidió de una manera tan bestia en la ficción que yo había creado -ficción que, a su vez, partió de una realidad que yo había visto-, que no sabía hacia dónde ir"*. Para finalizar diciendo: *"Pero también piensas: 'Marc, esto ya lo has hecho, ¿por qué no haces otras cosas? Ya te sientes seguro en este paisaje'. No quería entrar en este paisaje que me decía 'entra aquí y empieza a*

filme con el gancho trágico de un suicidio, cuya averiguación se queda a medio camino y deja hilachas perdidas en el paisaje..." (*El País*, 25 de mayo de 2001). Son reproches parecidos, en el fondo, a los que te hace Yann Tobin en *Positif* (nº 509-510, julio-agosto de 2003) cuando admite que tienes talento, pero que quizá deberías dar *"un paso hacia el público"*, eso sí, *"sin perder la integridad"*. Lo cual me hace dudar incluso de tus búsquedas, y no porque crea que no debas llevarlas a cabo, por supuesto, pues la insatisfacción constante del artista con su propio trabajo, la indagación de nuevas opciones, deberían ser una prerrogativa innegociable de su condición, sino porque ello me hace temer que te apartes de esa especulación acerca de la imagen que ha caracterizado tu obra hasta ahora y *"te acerques al público"*, como pide Tobin, *"en situación de inferioridad, no por tus propios caminos"*. Para continuar con *Positif*, ni la nota sobre **L'arbre de les cireres** (nº 465, noviembre de 1999) ni la que se refiere a **Pau i el seu germà** (nº 484, junio de 2001) contribuyen demasiado a clarificar las cosas.

En el caso de *Cahiers du Cinéma*, que es la tradición en la que, según creo, tú desearías reconocerte, existe una actitud ambivalente que reconoce tus méritos, pero a la vez se resiste a incluirte en su panteón de santones, donde sí está, curiosamente, Almodóvar, lo cual da una idea de cómo ha cambiado la revista en las últimas décadas. Olivier Jayard, hablando de **L'arbre de les cireres**, se refiere a ti como un *parvenu* y te achaca ciertas *maladresses*, para finalizar definiendo tu práctica como *"una experiencia del cine renovadora, ingenua hasta la simplicidad y, sin embargo, de una gravedad inolvidable"* (*Cahiers du Cinéma*, nº 539, octubre de 1999). El mismo tono, como sabes, utiliza Erwan Higuinen en su crítica de **Pau i el seu germà**: *"Se toma o se deja* -afirma- *(...) En cada estadio de la fabricación del filme parece que va a suceder algo. Pero no sucede nada. Sin embargo, también es cierto que Recha posee un mundo propio"* (*Cahiers du Cinéma*, nº 558, junio de 2001). Y Jean-Michel Frodon, en su artículo sobre **Les mans buides** (*Cahiers du Cinéma*, nº 587), demuestra la misma indefinición que cuando, en su crítica de *Le Monde* aparecida en mayo de 2003, afirma tajantemente que, con esta tu última película, vuelves *"ostensiblemente la espalda al camino"* que parecías haberte trazado. ¿Se trata, entonces, de una ruptura, o más bien de aceptar como tales los accidentes, los vericuetos, las irregularidades de un camino que nunca puede ser recto o unívoco? Es, en cualquier caso, algo parecido a lo que le ocurre a Philippe Azoory en su crítica de *Libération* (11 de febrero de 2004), *"Marc Recha, haut les mains vides"*. Me gustaría saber, que me contaras, cómo ves tú esta situación, que quizá yo convoque desde un sesgo equivocado. Cómo ve todo eso alguien que viajó ilusionado a París a los dieciocho años y se convirtió en discípulo de Marcel Hanoun, como relatas en una entrevista aparecida en *Projeccions de cinema* (nº 3, otoño de 2001). Pero eso, por supuesto, lo dejaremos para más adelante.

Por ahora, prefiero invitar al lector a que, lejos de enmarañarse en buceos hemerográficos todavía de dudosa productividad, lea un texto que publicaste en *El Cultural* de *El Mundo* el 20 de noviembre de 2003, cuando te pidieron que describieras una de tus escenas favoritas de la historia del cine. De entrada, sorprende que escogieras **Rocco y sus hermanos** (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960), de Luchino Visconti, en apariencia una película no demasiado cercana a lo que parece ser tu idea del cine. Sin embargo, cuando se reconoce la escena y se termina de leer el texto, resulta evidente lo que pretendías con esa elección e incluso sorprende la elocuencia que destila esa manera indirecta de hablar de ti mismo. La escena es aquella en la que la familia del sur emigrada a Milán ve nevar, por primera vez en su vida, desde la ventana de su humilde vivienda. Tu descripción es muy narrativa, se nota que quieres identificarte con las vicisitudes melodramáticas de los hermanos y de la madre, pero a la vez no puedes dejar de evocar el *"agujero enmohecido"* en el que sobreviven, *"cada rincón de aquel sótano"*, y avisar al lector de que *"detrás de la ilusión casi mágica"* de la ciudad *"se esconde una realidad desagradable"*, esa realidad que sigues buscando en tus películas. Y luego recordar emocionadamente la *"tierra de los olivos, del cielo azul y del arco iris"* de la que provienen los protagonistas...

Esa voluntad de penetrar en el paisaje, más allá de la historia, o de utilizar la historia para investigar sus más sinuosos rincones, o de arrancar una historia a ese paisaje, o de dejar que éste fluya y fluya hasta que aparezca una historia, todo eso está en tus películas, y de un modo más flagrante en **Les mans buides**, al parecer la causa directa de tu "crisis". En fin, querido Marc, quizá sea un entrometido, y si es así tendrás todo el derecho del mundo a recriminármelo, pero la verdad es que a mí me gustaría que no abandonaras nunca esa "crisis", que siguieras instalado en ella y continuaras hablando desde ella, pues, según creo, y según me parece vislumbrar en todo lo que has hecho hasta ahora, la duda es siempre más productiva que las falsas certezas, y el hecho de saber a dónde ir, o qué hacer, no tiene por qué ser más gratificante que el paseo o el circunloquio.

Gracias por todo y un fuerte abrazo.

Filmografía

Foto de rodaje de **Les mans buides**. Eduardo Noriega y Marc Recha.

Carlos J. Plaza

DIRECTOR

CORTOMETRAJES

1) Cortometrajes en Súper-8 mm.

Entre 1984 y 1988 dirige 14 cortometrajes en Súper-8. Entre ellos, **Transició** (1987), con el que obtiene el Tercer Premio en el Festival de Cortometrajes Països Catalans (Barcelona).

2) Cortometrajes en 35 mm.

El darrer instant (España, 1988)

Dirección y guión: Marc Recha. **Producción:** Paradís Films. **Productor ejecutivo:** Marc Recha. **Director de producción:** Pau-Marc Riera. **Director de fotografía:** Teo López. **Música:** Miguel Jordà. **Montaje:** Joaquín Ojeda. **Intérpretes:** Rita (*Rita*), Pilar García (*Clara*), Pepe Martínez (*Aleix*). **Duración aproximada:** 11 minutos.

El zelador (España, 1989)

Dirección: Marc Recha. **Guión y montaje:** Joaquín Ojeda. **Producción:** Marc Recha **Productor:** Marc Recha. **Jefe de producción:** Germán Lázaro. **Director de fotografía:** Manel Almiñana. **Electroacústica y sonido:** Miguel Jordà. **Intérpretes:** Jordi Gramunt (*la víctima*), Eduard Roger (*el celador*), Oriol Rogent (*la voz*). **Duración aproximada:** 10 minutos. **Premios:** Festival de Cine de Alcalá de Henares 1990: Segundo Premio.

La por d'abocar-se (España, 1990)

Dirección, producción y guión: Marc Recha. **Director de fotografía:** Ricardo García. **Música:** Miguel Jordà. **Sonido:** Daniel Fontrodona. **Intérpretes:** Raimunda Pou, Marc Recha. **Duración aproximada:** 7 minutos.

La Maglana (España, 1991)

Dirección: Marc Recha. **Guión y montaje:** Joaquín Ojeda. **Producción:** Marc Recha, Luis Sarmiento. **Productor:** Marc Recha. **Jefe de producción:** Josep Ferrer. **Director de fotografía:** Miguel Llorens. **Música y sonido:** Miguel Jordà. **Mezclas sonido:** Ricard Casals. **Ambientación y decoración:** Mercè Batallé, Chus García. **Intérprete:** Germán Lázaro. **Voz en *off*:** Thaha Ahmed. **Duración aproximada:** 7 minutos. **Premios:** Festival de Cine de Huesca 1991: Mención Especial.

És tard (España, 1993)

Dirección: Marc Recha. **Guión:** Marc Recha. Basado en el relato *Redacció*, de Quim Monzó. **Producción:** NTC (Noves Tecnologies de la Comunicació). **Productor:** Marc Recha. **Productor ejecutivo:** Josep Ferrer. **Ayudante de dirección:** Ona Planas. **Director de fotografía:** Miguel Llorens. **Sonido:** Daniel Fontrodona. **Mezclas sonido:** Ricard Casals. **Montaje:** Marc Recha. **Ambientación:** Mercè Batallé, Chus García. **Voz en *off*:** Josep Benet. **Duración aproximada:** 13 minutos.

L'escampavies (España, 1997)

Dirección y guión: Marc Recha. **Producción:** Rafael Montilla para Tesauro Spot. **Productores:** Laura Hachuel, Marc Recha. **Productor adjunto:** Joaquim Vilardebò. **Producción Tesauro:** Cèsar Pont, Pedro Vadillo, Sara Tarifa, Silvia Grau. **Ayudante de dirección:** Ona Planas. **Director de fotografía:** Miguel Llorens. **Sonido:** Joan Quilis, Ricard Casals, Albert Manera. **Montaje:** Anna Oriol, Marc Recha. **Ambientación y decoración:** Mercè Batallé. **Maquillaje y peinados:** Lluís Sánchez. **Intérpretes:** Gabriela Flores, Jordi Dauder, Àngels Batallé, Raimunda Pou, Marc Recha (*la voz*). **Duración aproximada:** 14 minutos. **Premios:** Festival de Cine de Alcalá de Henares 1997: Mejor Montaje.

Sobre el pas de dues persones uns anys més tard (España, 2001)

Dirección y guión: Marc Recha. **Producción:** Oberon Cinematogràfica. **Ayudante de dirección:** Lucía Faraig. **Director de fotografía:** Toni Anglada. **Sonido:** Xavier Mas, Marisol Nievas. **Mezclas sonido:** Ricard Casals. **Montaje:** David Gallart, Marc Recha. **Intérpretes:** Marc Recha, Àngels Batallé. **Duración aproximada:** 5 minutos. **Nota:** Participación en una sección especial del Festival de Cine de Cannes 2001.

LARGOMETRAJES

El cielo sube (España, 1991)

Dirección: Marc Recha. **Guión:** Joaquín Ojeda, Marc Recha. Basado en el libro *Oceanografía del tedio*, de Eugenio D'Ors. **Producción:** Marc Recha P.C., No Films. **Productor:** Marc Recha. **Productor asociado:** José Luis Rado. **Productor delegado:** Sigfrid Monleón. **Directores de producción:** Luis Marrades, Luis Sarmiento. **Jefes de producción:** Nicole Soriano, Vicente Martínez. **Ayudantes de dirección:** Joaquín Ojeda, Ona Planas. **Director de fotografía:** Miguel Llorens. **Composición y sonido:** Miguel Jordà, Daniel Fontrodona. **Mezclas sonido:** Ricard Casals. **Montaje:** Joaquín Ojeda. **Decoración y ambientación:** Mercè Batallé, Chus García. **Intérpretes:** Salvador Dolz, Corinne Alba, Ona Planas, Luis Porcar (*la voz*). **Duración aproximada:** 70 minutos. **Distribución:** No Films. **Premios:** Festival de Cine de Alcalá de Henares 1992: Premio "Pantalla Abierta", Cinema Jove 1992: Segundo Premio, Mejor Banda Sonora. Semana de Cine Español de Murcia 1992: Mejor Película. Premis Ciutat de Barcelona 1992: Mejor Película. Premios Revista Turia 1992: Mejor Película Española. **Nota:** Participación, entre otros muchos, en el Festival de Cine de Locarno 1992 (Proyección Especial) y en la Mostra de Venecia 1992 (Sección "Finestra Sulle Imagini").

L'arbre de les cireres / El árbol de las cerezas (España, 1998)

Dirección: Marc Recha. **Guión:** Marc Recha. Con la colaboración de Ignasi Mora. **Producción:** Oberon Cinematogràfica. **Colaboración:** Televisió de Catalunya, Canal + España, Argentaria, BBV. **Productor:** Antonio Chavarrías. **Productora asociada:** Mencheta P.C. **Productora delegada:** Àngels Masclans. **Director de producción:** Isidre Terraza. **Ayudante de dirección:** Montse Velasco. **Director de fotografía:** Miguel Llorens. **Música:** Toti Soler. **Sonido:** Albert Manera, Ricard Casals. **Montaje:** Ernest Blasi. **Dirección artística:** Laia Colet. **Vestuario:** María Engo. **Maquillaje y peluquería:** Kuki Giménez. **Intérpretes:** Pere Ponce (*Andreu*), Diana Palazón (*Dolors*), Jordi Dauder (*doctor Martí*), Isabel Rocatti (*Roser*), Rosana Pastor (*Teresa*), Bernat Llobell (*Miquel*), Blai Pascual (*Àngel*), Miguel Ángel Romo (*Tonet*), Raúl Julve (*Vicent*), Pep Cortés (*Manolo*), Samir El Quchiry (*Rachid*), Enric Benavent (*Flequer*), Vicenta Alemany (*abuela*), Pilar Almería (*maestra*), Isidre Terraza, Teresa Frau. **Duración aproximada:** 90 minutos. **Distribución:** Lauren Films. **Estreno:** 16 de octubre de 1998. **Premios:** Festival Internacional de Cinema de Catalunya-Sitges 1998: Premio de la Crítica "José Luis Guarner". Festival Internacional de Cine de Locarno 1998: Premio FIPRESCI. Premis Ciutat de Barcelona 1998: Mención a la Mejor Producción.

Pau i el seu germà / Pau y su hermano / Pau et son frère (España-Francia, 2001)

Dirección: Marc Recha. **Guión:** Marc Recha. Con la colaboración de Joaquim Jordà. **Producción:** Oberon Cinematográfica (España). **Coproducción:** JBA Production (Francia). **Participación:** TVE, Canal +, Televisió de Catalunya,

Centre National de la Cinématographie. **Productor:** Antonio Chavarrías. **Coproductor:** Jacques Bidou. **Productora delegada:** Àngels Masclans. **Director de producción:** Pasqual Otal. **Directora de producción (Francia):** Marianne Dumoulin. **Jefe de producción:** Xavier Basté. **Ayudante de dirección:** Mireia Vidal. **Directora de fotografía:** Hélène Louvart. **Canciones:** *"Mírate"* y *"Cordero's funk"*, compuestas por Aitor Millán (*rap* a cargo de Geronación); *"Àlex"* y *"Tripi"*, compuestas e interpretadas por Xavier Turull; *"Tot per res"*, compuesta e interpretada por Toni Xuclà; *"Hechizos de amor"* y *"Memorias de un chorizo"*, compuestas e interpretadas por El Gitano. **Sonido:** Albert Manera, Ricard Casals. **Montaje:** Ernest Blasi. **Atrezzo:** Pol Rodríguez. **Intérpretes:** David Selvas (*Pau*), Nathalie Boutefeu (*Marta*), Marieta Orozco (*Sara*), Luis Hostalot (*Emili*), Alicia Orozco (*Mercè*), Juan Márquez (*Toni*), David Recha (*Àlex*), Lourdes Pons (*Remei*), María Tort (*Teresina*), Joan Guzmán (*Pere*), Serafí Tort (*republicano*), Mónica Muñoz (*chica piso*), Louïc Savouré, Sonia Martínez y Marc Recha (*voces teléfono*). **Duración aproximada:** 106 minutos. **Distribución:** Lauren Films. **Estreno:** 25 de mayo de 2001. **Premios:** Premios Ondas 2001: Mejor Director. Film Forum Internacional de Riga 2002: Premio FIPRESCI. **Nota:** Participación en la Sección Oficial del Festival de Cine de Cannes 2001 y en el Festival de Cine de San Sebastián 2001 ("Made in Spanish").

Les mans buides / Las manos vacías / Les Mains vides (España-Francia, 2003)

Dirección: Marc Recha. **Guión:** Marc Recha. Con la colaboración de Mireia Vidal y Nadine Lamari. **Producción:** Eddie Saeta (España), JBA Production (Francia). **Coproducción:** Arte France Cinéma, FMB 2 Films. **Participación:** TVE, Canal + Francia, Canal + España, Televisió de Catalunya, Cofimage 14, Centre National de la Cinématographie, Institut Català de les Indústries Culturals, ICAA. **Productores:** Luis Miñarro, Jacques Bidou, Marianne Dumoulin. **Directores de producción:** Alain Monne, Valérie Delpierre. **Ayudantes de dirección:** Pol Rodríguez, Mónica Muñoz. **Directora de fotografía y cámara:** Hélène Louvart. **Música:** Dominique A. **Canciones:** *"Burano"*, *"Nous reviendrons"*, *"Les Terres brunes"*, *"Va-t'en"*, *"Avant l'enfer"* y *"Un insouciant retrouvailles Version II"*, letra y música de Dominique A [*"Nous reviendrons"*, letra de Dominique A y música de Sacha Toorop y Dominique A]; *"Acoustic Clubbing"*, letra y música de Iza Mellino, Matias Canavese, Jean-Michel Estrade, Stéphane Mellino y Jean-Marie Paulus e interpretada por Les Négresses Vertes; *"Sí, sí, no, no"*, de Mike Young. **Sonido:** Jean-Luc Audy. **Montaje:** Ernest Blasi. **Dirección artística:** Alain-Pascal Housiaux, Patrick Dechesne. **Vestuario:** Monic Parelle. **Intérpretes:** Dominique Marcas (*madame Catherine*), Jérémie Lippmann (*Axel*), El Verd (*el loro*), Olivier Gourmet (*Éric*), Eduardo Noriega (*Gérard*), Jeanne Favre (*Lola*), Antoine Pereniguez (*el revisor*), Sébastien Viala (*Philippe*), Rajko Nikolic (*monsieur Georges*), Eulalia Ramón (*María*), Mireille Perrier (*Sophie*), Michèle Carbonnel (*cajera supermercado*), Mireia Ros (*Ana*), Madame Jeanette (*Jeanne Mone*), Pierre Berriau (*Yann*), Luis Hostalot (*Jean-Claude*), Francesc Tollet (*Octave*), Georges Pawloff (*el vagabundo*), Baptiste y Justine Vergès-Barre (*hijos de Sofía*), Juan López (*David*), David Recha (*Ramón*), Loulou (*obrero*). **Duración aproximada:** 125 minutos. **Distribución:** Wanda Vision. **Estreno:** 5 de septiembre de 2003. **Nota:** Participación en la Sección "Un Certain Regard" del Festival de Cine de Cannes 2003.

PRODUCTOR

Tout à la française (España, 1990)

Dirección, guión y montaje: Joaquín Ojeda. **Producción:** Marc Recha P.C. **Productor:** Marc Recha. **Jefe de producción:** Josep Ferrer. **Director de fotografía:** Miguel Llorens. **Intérprete:** Mónica Hernández. **Duración aproximada:** 2 minutos.

Raquel (España, 1993)

Dirección y guión: Ona Planas. **Producción:** NTC (Noves Tecnologies de la Comunicació). **Productor:** Marc Recha. **Productor ejecutivo:** Josep Ferrer. **Director de fotografía:** Miguel Llorens. **Sonido:** Daniel Fontrodona. **Montaje:** Yolanda Fontal. **Intérpretes:** Natalia Hervás, Pedro Pablo Domínguez. **Duración aproximada:** 5 minutos.

Abstracts

© Lucía Faraig

Les mans buides

INCOMPLETE ACROSTIC DEDICATED TO MARC RECHA
Joaquim Jordà

The author makes an acrostic with the director's first name (Marc), proposing a game in which he indicates four of the filmmaker's main characteristics: his own way of seeing things, self-taught, references of other directors and his Catalan aspect. This moreover serves to insert a lucid reflection on today's cinema and on the virtues and qualities required of any good director.

INTERVIEW WITH MARC RECHA

During this interview, held in the heat of the election campaign, Marc Recha talks about the political situation in Spain and advocates dialogue as the key to coexistence. He then goes on to recall his childhood in L'Hospitalet, a city mainly inhabited by immigrants, where his family was one of the few to speak Catalan, and his studies at the progressive, open-minded school directed by his grandfather. He later goes on to talk about the time, still very young, when he started directing his first short films before going to Paris to meet some of his favourite moviemakers (Robert Bresson, Marcel Hanoun, Philippe Garrel), even finally living together in the case of the latter two. More or less by chance, he goes on to talk about the producers who proposed that he make a film, hence the birth of **El cielo sube**, based, likewise almost by chance, on Eugenio D'Ors' *La Oceanografía del tedio*, the success of which nevertheless led him into a kind of professional dead end. For seven years his advertising work was, in his own words, his safety valve before shooting **L'arbre de les cireres**, the film that confirmed his skill as a moviemaker but which, however, earned him a reputation of marginal and against the tide from which he has tried to escape. Meanwhile, Marc Recha talks about his problems with the producers, the way he works, his relations with critics in Spain and abroad, particularly in France, and with Festivals. He finally goes on to analyze his two latest works, reveals some of his dreams and hints at some of his upcoming projects, as widely varying as his earlier films.

A FEW YEARS ON. THE SHORT FILMS OF MARC RECHA.
Carlos J. Plaza

Following a short introduction putting in order the moviemaker's short films, the author takes a look at them as a whole. In **El darrer instant** he underlines the use of various cinematographic resources and their as yet incipient nature; in **El zelador**, the use of the sound track; in **La por d'abocar-se**, the concern shown (typical of his subsequent feature films) at the passing of time; and the expressive strength of **La Maglana.** The article closes with a general look at his latest three shorts: **És tard** (a magnificent lesson on film set against the backdrop of a family tragedy), **L'escampavies** (a seafaring tale of brotherly conflict) and **Sobre el pas de dues persones uns anys més tard**, made on commission by the Cannes Festival starring Marc Recha and his mother.

"EL CIELO SUBE"

Having analyzed the birth of **El cielo sube** and Marc Recha's idea of converting the film into a recapitulation of his shorts until then while advocating "poor cinema", the author analyzes the film based on what he considers to be the basic characteristics of his cinema. His one-off experience (his later movies were always in colour) with black and white to give the movie a certain feeling of amateurism and to gain control over one of its features: the limits of light. The constant use of a fragmentary image plagued with inserts. The use of voice over, exemplary in its use as a narrative element. The achievement of a *tempo* which seems to have stopped. Editing serving an interior action, far removed from the clichés of action as traditionally considered. The strict use of meticulous sound. The omnipresence of nature, always merging with the characters in Recha's cinema.

"L'ARBRE DE LES CIRERES"

A quick look at the place to which Marc Recha was relegated by the Spanish critics and how he struggled out of an artistic pigeonhole open this look at the moviemaker's second feature film. The author briefly explains the main outlines of the plot, stressing the importance of landscape in the film and in the life of its characters. A detailed analysis of the first sequence serves to exemplify this assertion, confirming the mastery of the filmmaker and his honesty as a creator, finally certified by the author on analyzing another important sequence of the film.

"PAU I EL SEU GERMÀ"
Jordi Batlle Caminal

Analyzing the first few sequences of the film serves as an introduction to a brief look at its storyline. The author goes on to stress Marc Recha's talent for making serene, parsimonious cinema, taking as much care with the truth of his characters as he does with the portrayal of nature. This basis leads him to compare the director's films with authors like Dovjenko, Godard, Erice, Portabella, Guerín or, above all, with the Iranian Abbas Kiarostami. Finally, the article ends indicating the part played by the film on Marc Recha's filmography and the common points linking them all.

BORDERS AND REFUSE OF A SCHIZOPHRENIC PRESENT: MARC RECHA'S "LES MANS BUIDES"
Àngel Quintana

Toni, the film shot by Renoir in 1934, is the doorway to **Les mans buides**. The crack opened by this movie in the history of cinema, permitting life, the ups and downs of filming to enter moviemaking, has nourished some of our best fictions. Having set the starting point, the author goes on to establish the filiation between this –and other films and other authors– and Recha's film, analyzing the plot of the movie, filmed in a place populated with interior and exterior borders, a sort of no-place. While the attempt to domesticate the chaos of this crossroads through the storyline will cause internal imbalance of narration, it will according to this analysis allow life into the film, thus endowing it with the ambiguity typical of good movies.

OPEN LETTER TO MARC RECHA
Carlos Losilla

In the literary shape of a letter addressed to the filmmaker, the author of the text takes a look back over the reviews received by the work of Marc Recha both in Spain and beyond its borders, thus permitting him to highlight some of the latter's main features, particularly his ability to capture fleeting, passing moments. This last characteristic gives Recha's cinema that feeling of investigation and, hence, the filmmaker's doubts regarding the development of his career and those of the critics when judging it.

Índices

Índice filmográfico

Aeropuerto: 18
Airport (véase Aeropuerto)
Arbre de les cireres, L' / Árbol de las cerezas, El: 12, 14, 15, 16, 17, 18, *19*, *20*, 21, 22, *27*, 28, 30, 31, 38, 39, *40*, *41*, *42*, *43*, *44*, *45*, 46, 47, 49, 54, 58, 59
Argent, L' (véase *El dinero*)

Bad Taste (véase *Mal gusto*)
Blow Up: 45
Brigadoon: 43

Campanadas a medianoche: 25
Carne de gallina: 55
Cielo sube, El: 13, 14, 15, 16, *17*, 18, 19, 22, 28, 29, 30, *32*, *33*, *34*, *35*, *36*, *37*, *38*, 39, 40, 41, 42, 49, 50, 58

Darrer instant, El: *27*, 28, 36, 37
Dernier metro, Le (véase *Último metro, El*)
Dinero, El: 41

En busca del arca perdida: 18
És tard: 15, 30, 31, 36
Escampavies, L': 15, 30, 31, 36, 38

Glass Menagerie, The (véase *Zoo de cristal, El*)
Gojira (véase *Japón bajo el terror del monstruo*)

Japón bajo el terror del monstruo: 18

Lord of the Rings (véase *Señor de los anillos, El*)
Lundi matin: 56

Maglana, La: 13, 14, 29, *30*, 35, 36, 38
Mal gusto: 26
Maman et la putain, La: 15, 50
Mans buides, Les / Manos vacías, Las / Mains vides, Les: 11, *12*, 17, 21, *23*, *24*, *25*, *26*, 37, 39, 41, 48, 49, *51*, *52*, *53*, *54*, *55*, *56*, *57*, 58, 59, *60*, *63*
Mes petites amoureuses: 18

Otage: 15, 36

Pau i el seu germà / Pau y su hermano / Pau et son frère: *7*, 12, 17, 19, *21*, *22*, 23, 28, 31, 39, 41, *46*, *47*, *48*, *49*, *50*, 54, 58, 59
Pero... ¿quién mató a Harry?: 24, 55
Pickpocket: 15
Por d'abocar-se, La: *13*, 14, 29, 36
Puente de Varsovia: 49

Raiders of the Lost Ark (véase *En busca del arca perdida*)
Raquel: 29
Rocco e i suoi fratelli (véase *Rocco y sus hermanos*)
Rocco y sus hermanos: 59

Sabor de las cerezas, El: 50
Señor de los anillos, El: 25, 26
Sobre el pas de dues persones uns anys més tard: 15, *27*, 31
Sommaren med Monika (véase *Un verano con Mónica*)
Stromboli: 52
Stromboli, terra di Dio (véase *Stromboli*)

Taam-e guilas (véase *Sabor de las cerezas, El*)
Tasio: 12
Toni: 17, 52, 53, 56
Topaz: 49
Tout à la française: *29*
Trouble with Harry, The (véase *Pero... ¿quién mató a Harry?*)

Último metro, El: 6
Un condamné à mort s'est échappé: 39
Un verano con Mónica: 52
Une simple histoire: 36

Y aura-t-il de la neige à Noel?: 12

Zelador, El: *28*, 29, 36, 37, 38, 58
Zoo de cristal, El: 14

Índice onomástico

A., Dominique: 23, 55
Al-Azrak: 25
Alcalde, José Ángel: 18
Almiñana, Manel: 14
Almodóvar, Pedro: 22
Antoine, André: 52
Antonioni, Michelangelo: 45
Arjona, Román: 39
Armendáriz, Montxo: 12
Arreola, Juan José: 14, 29
Azoory, Philippe: 59

Baez, Joan: 12
Bargalló, Josep: 8
Barnils, Ramón: 8, 12
Batallé, Àngels: 9, 10, *11*, 12, 15, 31
Batallé, Mar: 9, 10, *11*, 14
Bausch, Pina: 12
Bazin, André: 56
Bergman, Ingmar: 52
Bidou, Jacques: 24, 56
Blasi, Ernest: 21
Boetticher, Budd: 48
Bonet, Josep: 17
Boorman, John: 26
Boutefeu, Nathalie: 47
Bresson, Robert: 15, 39, 41, 50
Burch, Noël: 10, 15

Calderón, Manuel: 39
Carax, Leos: 15, 17
Carod-Rovira, Josep Lluis: 8
Casals, Ricard: 18
Casas, Quim: 58
Cassavetes, John: 14, 17, 50, 52
Céline, Louis Ferdinand: 18, 26

Chavarrías, Antonio: 18, 19, 20, 21, *45*

Dauder, Jordi: 31, 43, *45*
Dolz, Salvador: 34
Dovjenko, Alexandre: 49
Duras, Marguerite: 14, 15
Dylan, Bob: 12

Eastwood, Clint: 18, 22
Erice, Víctor: 18, 41, 49, 58
Escribano, Francesc: 12
Etxezarreta, Ramón: 8
Eustache, Jean: 15, 17, 18, 50, 58

Faraig, Lucía: *4*, *7*, 8, *12*, *19*, 20, *23*, *24*, *25*, *45*, *46*, *47*, *49*, *50*, *51*, *54*, *55*, *56*, *57*, *60*, *63*
Faraig, Llucia (véase Faraig, Lucía)
Fernández-Santos, Àngel: 58
Figueras, Jaume: 14
Flores, Gabriela: 31
Francia, Juan: 22
Frodon, Jean-Michel: 59

García, Chus: 14
Garrel, Philippe: 15, 17
Godard, Jean-Luc: 5, 15, 37, 49
Gorina, Alex: 14
Gourmet, Olivier: 24, 53
Graves, Robert: 26
Guarner, José Luis: 50
Guerín, José Luis: 14, 29, 41, 50, 58

Hanoun, Marcel: 6, 14, 15, 29, 36, 59
Heredero, Carlos F.: 36, 40
Higuinen, Erwan: 59
Hitchcock, Alfred: 24, 49, 55, 58
Honda, Inoshiro: 18
Hostalot, Luis: 47
Huerga, Manuel: 12

Iosseliani, Otar: 6, 24, 55, 56

Jackson, Peter: 25, 26
Jacob, Gilles: 21
Jaume I: 25
Jayard, Olivier: 59
Jordà, Joaquim: 22, 57
Jordá, Miguel: 14, 28
Jordà, Miquel (véase Jordà, Miguel)

Kiarostami, Abbas: 50, 52

Lázaro, Germán: 14, 18, 29
Llorens, Miguel: 14, 20, 30
Llorens, Miquel (véase Llorens, Miguel)
Lole y Manuel: 12
Losilla, Carlos: 40
Louvart, Hélène: 12
Lumière, Hermanos: 5, 13, 57, 58

Malick, Terrence: 17, 18
Maqua, Javier: 55
Marker, Chris: 14
Márquez, Juan: 47, 49
Méliès, Georges: 5, 13, 57, 58
Minelli, Vincente: 43
Miñarro, Luis: 24
Monleón, Sigfrid: 16, 33
Montaigne, Michel Eyquem de: 6
Montilla, Rafael: 15, 18
Monzó, Quim: 30
Mora, Ignasi: 12

Newman, Paul: 14
Noiret, Philippe: 49
Noriega, Eduardo: 24, *26*, *51*, *57*, *60*

Ojeda, Joaquín; 13, 14, 16, 28, 29, 33, 34
Oliveira, Manoel de: 33, 34
Ordóñez, Marcos: 12
Orozco, Alicia: 47
Ors, Eugenio D': 14, 32, 33, 34, 37, 39, 50

Palazón, Diana: *19*, 44
Pascual, Blai: 43
Pastor, Rosana: 44
Perrier, Mireille: *57*
Pla, Josep: 13, 29
Planas, Ona: 16, 18, 28, 29
Ponce, Pere: *19*, 20, 27, 43, 44, 47
Portabella, Pere: 49
Pou, Raimunda: 31
Prévoteau, Karine: 22
Puig Antich, Salvador: 12

Quintana, Àngel: 58

Rado, José Luis: 17, 33
Ramon, Eulàlia: 8
Recha, David: 9, *11*, *47*
Recha, Pau: 9, *11*
Renoir, Jean: 6, 17, 18, 53, 56
Renoir, Pierre-Auguste: 52
Rocatti, Isabel: 43
Rodrigo, Jesús: 31
Rojas, Fernando de: 4
Romo, Miguel Ángel: 44
Rossellini, Roberto: 6, 18, 50, 52, 58
Ruyra, Joaquim: 6

Sadoul, Georges: 52
Sales, Joan: 26
Sánchez, Sergi: 58
Seaton, George: 18
Selvas, David: *46*
Shyamalan, M. Night: 48
Spielberg, Steven: 18
Stevens, Cat: 12
Straub, Jean Marie: 36

Tati, Jacques: 6, 24
Terraza, Isidre: 20
Tobin, Yann: 59
Tolkien: 26
Torreiro, Mirito: 58
Truffaut, François: 5

Vall, Pere: 39
Velasco, Montse: 20
Veysset, Sandrine: 12
Vidal, Mireia: 11
Vidal, Nuria: 22, 58
Vidor, King: 42
Visconti, Luchino: 18, 59

Welles, Orson: 20, 25